История литературы ГДР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

История литературы ГДР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1982

В книге исследуется формирование и развитие литературы ГДР в тесной связи с важнейшими этапами общественной жизни. В отдельных монографических главах рассматривается творчество тридцати пяти писателей ГДР всех поколений — поэтов, прозаиков, драматургов. Книга показывает новаторство литературы ГДР, ее вклад в формирование социалистического сознания и становление нового человека.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А. Л. ДЫМШИЦ (ответственный редактор),

Г. Л. ЕГОРОВА, Е. Ф. КНИПОВИЧ, И. В. МЛЕЧИНА,

П. М. ТОПЕР

И $\frac{3603020440-299}{042(02)-82}$ КБ—3—114—1982

© Издательство «Наука», 1982 г.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

За годы существования Германской Демократической Республики в этой стране, успешно строящей социализм, развилась и окрепла большая, талантливая и новаторская художественная литература.

Литература ГДР в наше время наиболее последовательно представляет и продолжает многовековые традиции богатейшей демократической культуры немецкого народа, ее гуманистической классики. В литературе ГДР обретает новую жизнь наследие выдающихся писателей-демократов и гуманистов XX в., — Томаса Манна, Генриха Манна, Лиона Фейхтвангера, Леонгарда Франка. В современной литературе ГДР нашло свое продолжение творчество основоположников социалистического реализма в Германии 20-х и начала 30-х годов нашего столетия — Иоганнеса Бехера, Бертольта Брехта, Эриха Вайнерта, Вилли Бределя, Фридриха Вольфа, Анны Зегерс.

Литература социалистического реализма в Германии родилась в революционной борьбе за изменение жизни немецкого народа, в борьбе против Германии юнкерской и бюргерской, милитаристской и нацистской, за Германию народную, демократическую и социалистическую. Ни в условиях буржуазной Веймарской республики, ни в тяжелые годы гитлеровского гнета и террора, когда немецкая социалистическая литература боролась за лучшее будущее в подполье или в изгнании, реакция не смогла задушить ее. В наше время, когда можно с уверенностью говорить о большом историческом опыте литературы социалистического реализма, о новаторской классике этой литературы, когда с обоснованной гордостью мы ретроспективно рассматриваем пути ее распространения в международном масштабе, будет справедливо отметить, что немецкая социалистическая художественная литература, начиная с 20-х годов, отличалась богатством талантов и достигла больших успехов.

И. Бехер, Б. Брехт и Э. Вайнерт явились замечательными новаторами в области лирики, публицистики, революционной песни. А. Зегерс, В. Бредель, А. Цвейг существенно расширили возможности современной прозы, в частности романа. Б. Брехт и Ф. Вольф во многом определили революционное развитие современной драматургии и театра. Писатели ГДР (прежде всего И. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс) обогатили и эстетическую теорию социалистического реализма.

Судьбы большинства ныне живущих писателей ГДР сложились уже в иных условиях. Все они в той или иной форме пришли в литературу через практику социалистического строительства. Если старшее поколение писателей боролось вместе с рабочим классом за свободную и справедливую жизнь, то художники последующих поколений приняли деятельное участие в борьбе с пережитками прошлого, в строительстве новой жизни, в созидании социалистического общества и государства. Именно поэтому их творчество находит живой интерес у читателей, оно активно содействует воспитанию и укреплению социалистического сознания.

Писателей ГДР объединяет единство идейно-эстетических позиций при многообразии стилей и художественных решений; каждый из них представляет собой творческую индивидуальность; они порой сближаются друг с другом на путях художественных поисков, порой вступают друг с другом в творческий спор, в целом образуя полную движения и энергии картину богатой литературной жизни.

Литература ГДР привлекала внимание советской общественности с первых дней своего возникновения. Уже в 1958 г. вышла в свет подготовленная ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР книга «Литература

Германской Демократической Республики»[1]. Сегодня библиография работ, посвященных литературе ГДР и творчеству ее писателей, насчитывает многие сотни названий. Однако в советской литературной науке еще нет исследования, которое охватывало бы литературу ГДР на протяжении всех лет ее существования в совокупности определяющих ее процессов. Задача предлагаемого читателю тома — представить движение литературы ГДР в тесной связи с этапами общественно-политической жизни, с историей строительства социалистического общества в Республике; определить основные направления литературного развития, раскрыть их значение и новаторский смысл на конкретном анализе творческих судеб писателей ГДР всех поколений, обрисовать особенности их идейно-эстетических концепций, богатство художественных проявлений их творчества. Иными словами, том должен показать, как литература ГДР, преодолевая трудности роста, отражает быстро меняющуюся действительность социалистического общества со всеми ее достижениями, проблемами, противоречиями, деятельно участвует в утверждении социалистического образа жизни, синтезируя накопленный опыт, обогащаясь в ходе интенсивного художественного поиска.

У истоков замысла «Истории литературы Германской Демократической Республики» стояли известные ученые-германисты и организаторы научных сил — Б. Л. Сучков, Р. М. Самарин, А. Л. Дымшиц. Особенно большой вклад в работу внес Александр Львович Дымшиц (1911—1975), неутомимый исследователь и пропагандист передовой немецкой литературы, отдавший много сил делу становления культуры ГДР как ученый и как общественный деятель. А. Л. Дымшиц, имя которого высоко чтится в ГДР[2], был инициатором создания настоящего тома и его руководителем вплоть до последних дней своей жизни; ему принадлежит общий план тома, разработка его концепции и структуры.

Концепция тома основывается на историческом подходе к литературе ГДР. А. Л. Дымшиц считал, что достигнутые успехи позволяют уже не просто говорить об успешном становлении литературы молодого социалистического немецкого государства, но и раскрыть ее живое многообразие, проследить закономерности ее развития, выделив в нем несколько периодов, связанных с этапами исторического движения общества ГДР.

В годы, последовавшие за безоговорочной капитуляцией гитлеровской Германии, на востоке страны шло — в сложном процессе социального противоборства, при активной помощи Советского Союза — возрождение демократических, антифашистских сил, их сплочение вокруг задач обновления Германии. Создание ГДР (7 октября 1949 г.) означало, что антифашистско-демократический строй, укрепившийся за эти годы, приобрел социалистический характер и что на повестку дня встали задачи построения основ социалистического общества. Борьба за победу новых социальных отношений в экономике и других сферах общественной жизни шла на протяжении 50-х годов в условиях раскола Германии, усиливающегося политического и идеологического давления Запада, непрекращающихся провокаций со стороны ФРГ, открыто провозгласившей устами канцлера Аденауэра курс на ликвидацию социалистических преобразований в ГДР. Однако очевидные успехи Республики позволили в начале 60-х годов перейти к строительству развитого социалистического общества. 60-е годы стали временем больших достижений в жизни Республики и ее культуре, дальнейшего укрепления социалистических отношений, быстрого роста международного авторитета ГДР[3].

---

[1] В редакционную коллегию входили: Р. М. Самарин, В. И. Стеженский, С. В. Тураев.

[2] См.: Alexander Dymschitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist / Herausgegeben von Klaus Ziermann unter Mitarbeit von Helmut Baierl. Berlin, 1977.

[3] Систематическое изложение этапов общественного и политического развития ГДР см. в кн.: История Германской Демократической Республики, 1949—1973: Краткий очерк / Отв. ред. В. Д. Кульбакин. М., 1975.

Каждая историческая ступень вносила новое в литературный процесс, накладывала свой отпечаток на все стороны литературной жизни и писательского творчества.

Создание «Истории литературы Германской Демократической Республики» стало возможно благодаря большому опыту, накопленному советским литературоведением в исследовании современной немецкой литературы. Для советской науки изучение литературы ГДР всегда, с первых ее шагов, было преемственно связано с анализом закономерностей литературного процесса в Германии XX в. Необходимо отметить тесное сотрудничество, которое уже в 20-е и 30-е годы существовало между советскими литературоведами и деятелями передовой немецкой культуры, ее революционно-гуманистического крыла. Это сотрудничество не прерывалось и в годы второй мировой войны; наоборот, оно окрепло и закалилось в совместной борьбе против фашизма.

Столь же естественно складывались тесные взаимоотношения между советской литературной наукой и литературоведением ГДР. Исследования ученых ГДР в области марксистско-ленинской эстетики, литературной теории и истории оказали неоценимую помощь при работе над настоящим томом. Здесь прежде всего должны быть названы многочисленные статьи А. Абуша, П. Риллы, фундаментальные исследования Г. Коха и других ученых ГДР, а также работы крупнейших писателей, часто выступавших в роли теоретиков и критиков искусства (И. Бехер, Б. Брехт, Ф. Вольф, А. Зегерс, Г. Маурер, Г. Кант, М. В. Шульц и др.). Большой опыт накоплен текущей литературной критикой ГДР[4].

В 1976 г. в Берлине на немецком языке вышла в свет «История литературы Германской Демократической Республики», подготовленная коллективом ученых ГДР под руководством Х. Хаазе (в число руководителей и основных авторов тома входят также Г. Ю. Геердтс, Э. Кюне, В. Паллус). Этот большой, богато иллюстрированный том, отмеченный Национальной премией, представляет собой заметное достижение науки ГДР. Авторы показывают литературное развитие в Республике как сложное, часто противоречивое, но закономерное поступательное движение по социалистическому пути, с полным основанием утверждая международное значение ее опыта. В «Введении» к тому, в частности, говорится:

«Развитие литературы ГДР представляет собой составную часть всемирного процесса. Эта литература — как и само немецкое государство рабочих и крестьян,— постоянно подвергаясь острейшим нападкам со стороны империализма, решительно выступает в классовых столкновениях за мир, демократию и социализм. Принадлежа к той части мировой литературы, которую представляют социалистические писатели и их союзники по антиимпериалистической борьбе, она, благодаря изменениям в расстановке международных сил и своей растущей зрелости, приобретала все больший вес ⟨...⟩ Всеобщие закономерности построения социализма, художественные достижения и результаты научного познания, особенно опыт советской литературы, стимулировали развитие взаимообмена, в процессе которого все яснее выступала, рядом с национальными особенностями разных литератур, также и интернациональная общность, присущая этой основной линии литературного развития в новую эпоху истории человечества. Эта общность заключается прежде всего в марксистско-ленинских мировоззренческих основах этой литературы и воплощении образа сознательно действующего, по-революционному изменяющего действительность человека. Она заключается в ее интернационалистской сущности, приверженности гуманистическим и революционным традициям и реалистическому методу литературного творчества, позво-

[4] См., в частности, двухтомник избранных статей, документирующий развитие литературной критики в ГДР: Kritik in der Zeit: Literaturkritik der DDR, 1945—1975, Bd. 1. 2. Halle; Leipzig, 1978. Двухтомник снабжен предисловием К. Ярмаца, возглавлявшего работу по изданию. В число издателей входят также К. Бергер и Р. Дрепков.

ляющему изображать действительность в революционном изменении и способствующему этому изменению, методу, который подразумевает тесную связь с народом и партийность в духе служения революционному рабочему классу и другим прогрессивным силам.

Особенно тесные взаимоотношения сложились между социалистической национальной литературой ГДР и литературами народов Советского Союза и других социалистических стран. Общность социального развития и жизненных интересов, крепнущее политическое и экономическое сотрудничество привели к тому, что и в литературах этих стран появились многие элементы общности, способствующие все большему их сближению. Воплощение в советской литературе образа человека, строящего социализм, помогло литературе других социалистических стран, в том числе и ГДР, выработать принципиально новую воспитательную функцию. В свою очередь литература ГДР внесла ценный вклад в международный опыт социалистической и демократической литературы»[5].

Предлагаемая вниманию читателей «История литературы Германской Демократической Республики» непосредственно примыкает к «Истории немецкой литературы в пяти томах», подготовленной ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР на протяжении 1962—1976 гг. В ней изложение было доведено до 1945 г., т. е. до конца второй мировой войны и освобождения народов Европы, в том числе и самого немецкого народа, от гитлеровского фашизма. Возникновение на территории Германии двух государств с различным социально-политическим строем привело к образованию двух разных немецкоязычных литератур, причем литература ГДР, которой посвящен настоящий том, стала неотъемлемой частью всего литературного процесса стран социалистического содружества.

Как и «История немецкой литературы», том состоит из ряда обзорно-проблемных глав, дающих общую картину литературного процесса в непосредственной связи с ходом общественного развития. Между обзорными главами расположены монографические главы об отдельных писателях, представителях разных поколений и разных жанров.

Конечно, такая композиция в известной мере условна, поскольку реальное литературное развитие всегда сопротивляется жесткой классификации, тем более, когда предметом исследования оказывается живой литературный процесс, когда временная дистанция, отделяющая нас от объекта изучения, столь незначительна.

Первая, вводная глава освещает литературное развитие 1945—1949 гг., предшествующих образованию ГДР. Обзорно-проблемные главы посвящены также основным направлениям литературного развития в 50-е и 60-е годы, причем для специального рассмотрения выделена не только проблематика прозы, но и поэзии и драматургии. В том включена особая глава («Сербо-лужицкая литература») о творчестве писателей славянского национального меньшинства, проживающего в пределах ГДР и впервые получившего в новых условиях возможность свободного развития. Отдельная глава посвящена детской и юношеской литературе, которой в ГДР придается особо важное значение. Существенное место в структуре тома занимает глава о критике и литературоведении, содержащая очерк истории марксистской мысли ГДР в области эстетики и теории литературы. Завершается книга главой «Литература первой половины семидесятых годов».

В работе над «Историей литературы Германской Демократической Республики» принял участие широкий круг ученых из разных городов Советского Союза. Этот труд является плодом тесного сотрудничества ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР с научными учреждениями ГДР. На всех этапах — от создания проспекта до завершающего редактирования — том создавался при непосредственном участии Института марксистско-ленинского искусствоведения и истории культуры Академии об-

[5] Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin. 1976, S. 22.

щественных наук при ЦК СЕПГ, который возглавляет Г. Кох. В качестве авторов в томе выступают ученые из разных научных учреждений ГДР: В. Миттенцвай, Х. Хаазе, К. Ярмац, Г. Г. Вернер, Г. Плавиус, М. Ланге, Л. Хайне, Г. Кэлер, Д. Гельбрих. Написанные ими главы составили органическую часть тома. Перевод с немецких рукописей осуществлен Ю. Архиповым, В. Баумом, А. Гугниным, Г. Егоровой, Е. Куприной, А. Моисеенковой, Н. Павловой, В. Харитоновым.

Редколлегия выражает искреннюю признательность всем ученым ГДР, принявшим участие в общей работе. Слова особой благодарности она адресует лауреату Национальной премии Х. Хаазе, который, выступая консультантом на всех стадиях подготовки тома, координировал деятельность своих коллег, осуществляя связь с редколлегией.

Как уже было сказано, настоящая книга непосредственно примыкает к пятому тому «Истории немецкой литературы», в котором жизнь и деятельность ряда писателей — И. Бехера, Б. Брехта, А. Зегерс, В. Бределя, А. Цвейга, Л. Ренна, Э. Велька, Б. Келлермана, Э. Вайнерта, Ф. Вольфа — были доведены до 1945 г. Поэтому в «Истории литературы Германской Демократической Республики» представлено только их послевоенное творчество. В монографических главах, посвященных Б. Узе, О. Готше, Ф. К. Вайскопфу, Л. Фюрнбергу, рассматривается все творчество этих писателей, включая 20-е и 30-е годы, так как в пятом томе «Истории немецкой литературы» монографических глав о них не было.

Исследование литературного процесса доведено до середины 70-х годов. Стремясь приблизить анализ к современности, редколлегия в ряде случаев ввела в соответствующие главы разбор более поздних явлений литературной жизни. Однако это возможно было сделать только в виде исключения.

В конце каждой монографической главы помещена краткая библиография работ о писателе на немецком и русском языках. Эта библиография носит выборочный характер и чаще всего состоит из книг о творчестве писателей или значительных статей о нем.

На немецком языке наиболее полную библиографию о писателях ГДР можно найти в двухтомном издании «Литература Германской Демократической Республики. Творческие портреты писателей» («Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen». Berlin, 1974, 1979. Bd. 1, 2). См. также серию «Писатели современности» («Schriftsteller der Gegenwart»), издающуюся в течение многих лет в издательстве «Фольк унд Виссен» (Берлин) под руководством К. Бётхера, упомянутую выше «Историю литературы Германской Демократической Республики» на немецком языке («Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik». Berlin, 1976), а также «Международную библиографию к истории немецкой литературы» («Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur». Berlin, 1969—1977. Bd. I—III).

Библиографию советских работ о литературном процессе в ГДР и ее писателях можно найти в сборнике статей «Литература Германской Демократической Республики» (М., 1958), в книге В. С. Муравьева «Художественная литература ГДР» (М., 1962), в библиографическом обзоре «Художественная литература ГДР в 1962—1969 гг.» (М., 1970), в библиографических указателях, посвященных отдельным писателям: И. Бехеру, Б. Брехту, А. Зегерс, А. Цвейгу, В. Бределю и др. См. также: «Иностранная литература». 1955—1974. Указатель содержания журнала (М., 1977).

Редколлегия надеется, что настоящий труд поможет читателям углубить и расширить свои знания в области культуры ГДР, ближе познакомиться с интересной и богатой литературой, успешно развивающейся в первом социалистическом государстве на немецкой земле.

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА 1945—1949-х ГОДОВ

Поражение германского империализма во второй мировой войне и освобождение страны от гитлеровского фашизма Советской Армией и войсками ее союзников по антигитлеровской коалиции создали принципиально новые условия для развития немецкой литературы. Благодаря решительному изменению соотношения сил во всем мире и в самой Германии в пользу демократии и социализма немецкая антифашистская и антиимпериалистическая литература получила после 1945 г. возможность свободного развития.

Поверженный нацизм оставил после себя зловещее наследие не только в материальной, но и в духовной сфере. Война унесла миллионы жизней, города были превращены в развалины; нацистская идеология, затуманившая сознание большей части населения, рухнула. Немецкий народ видел себя на пороге хаоса. Нужно было не только принять самые неотложные меры в области экономики, снабжения, транспорта, здравоохранения и т. д., но и одновременно подготовить глубокие политические преобразования, противопоставить нацистской идеологии позитивные ценности, устранить смятение в человеческих умах. Необходимые предпосылки для осуществления этих задач были созданы соглашением о создании миролюбивой демократической Германии, достигнутым союзниками в Потсдаме и последовательно осуществлявшимся в дальнейшем Советским Союзом. Приказ Главноначальствующего Советской Военной Администрации от 8 сентября 1945 г. предписывал уничтожение фашистской литературы «в целях быстрейшего искоренения идей нацизма и милитаризма» [1].

Такие литературные учреждения гитлеровского времени, как «имперская литературная палата» и нацистские издательства, были распущены, деятельность писателей, активных пособников фашизма, запрещена, а их произведения изъяты.

Единственной политической силой, способной вывести немецкий народ на правильный путь, была Коммунистическая партия Германии. Опираясь на опыт международного рабочего движения, в особенности на решения VII Конгресса Коминтерна, а также на собственный опыт антифашистской борьбы, приобретенный ценой многочисленных жертв, КПГ в воззвании от 11 июня 1945 г. выдвинула программу конструктивных мер и антифашистско-демократических преобразований. Эта программа предусматривала ликвидацию германского империализма и создание новой Германии, где у власти стояли бы рабочий класс и другие демократические силы. Образование Социалистической единой партии Германии в апреле 1946 г., положившее конец расколу рабочего класса, стало в советской зоне предпосылкой для претворения этой программы в жизнь. Под защитой советских оккупационных властей уже в первые годы удалось решить существенные задачи антиимпериалистического обновления: создать органы демократического самоуправления, нацио-

[1] Приказ № 039 Главноначальствующего Советской Военной Администрации в Германии об изъятии нацистской и милитаристской литературы (8 сентября 1945 г.).— В кн.: За антифашистскую демократическую Германию: Сборник документов, 1945—1949 гг. М., 1969, с. 147.

нализировать предприятия, принадлежащие концернам, провести демократическую земельную реформу, покончившую с властью помещиков-юнкеров. Тем самым в одной части Германии были обеспечены условия для того, чтобы германский империализм больше не мог нарушить мир в Европе.

Одновременно осуществлялись решительные преобразования в области культурной жизни. Воззвание КПГ от 11 июня 1945 г. выдвигало требование очистить всю систему воспитания и образования от фашистской и реакционной отравы, поддерживать преподавание в подлинно демократическом прогрессивном и свободолюбивом духе во всех школах и учебных заведениях, систематически разъяснять варварский характер нацистской расовой теории, лживость учения о «жизненном пространстве», катастрофичность последствий гитлеровской политики для немецкого народа, способствовать свободе научных исследований и художественного творчества[2].

Началось энергичное осуществление антифашистско-демократической программы. Решающее значение при этом имела демократическая школьная реформа, в ходе которой школы освобождались от фашистской идеологии; более половины всех преподавателей были заменены демократически настроенными педагогами. Впервые в немецких школах обучение стало вестись в последовательно демократическом духе. Перед трудящимися открылся широкий доступ к образованию, у реакционной университетской науки, отравленной нацизмом, была выбита почва из-под ног. Во главе издательств, типографий, редакций газет и журналов, театров и библиотек отныне могли находиться лишь люди подлинно демократических взглядов. Издание и распространение литературных произведений во все большей и большей мере определялось не личным интересом, не стремлением к доходам, а той ролью, которую они играли в деле политического и эстетического воспитания народа. В выполнении всех этих задач принимали непосредственное участие ведущие писатели-антифашисты, ставшие активистами «первого часа» в демократической перестройке культурной жизни. Они получали действенную поддержку со стороны Советской Военной Администрации. Советские коменданты и работники отделов культуры не только в решающей степени помогали как можно скорее вновь открыть школы и театры, они терпеливо вели разъяснительную работу, способствуя духовному обновлению всей общественной жизни. Опираясь на традиции пролетарского интернационализма, на опыт социалистической культурной революции в СССР, они неустанно и самоотверженно помогали вывести немецкую культуру на новый, демократический путь. Деятельность многих сотрудников отделов культуры Советской Военной Администрации, обладавших знаниями и опытом, умевших действовать с терпением и тактом, имела исключительно большое значение для первых шагов литературы после 1945 г.

В западных зонах, где оккупационные власти осуществляли иную политику, борьба против нацистской идеологии велась непоследовательно, развитию демократических сил чинились препятствия, литература развивалась в других условиях. В западных зонах сохранялись основы империализма; там проводилась политика углубления раскола Германии с целью упрочить существование капиталистической системы. Поэтому борьба против опасности новой войны уже в эти годы стала важной темой антифашистской литературы.

Прогрессивное развитие, с одной стороны, политика раскола и реставрации империализма — с другой, определили в эти годы принципиальные различия литературного процесса в двух частях Германии.

В годы фашистского господства вся достойная внимания немецкая литература развивалась вне Германии или была связана с внутренним сопротивлением фашизму. Реалистическая немецкая литература этого

---

[2] См.: Revolutionäre deutsche Parteiprogramme: Vom Kommunistischen Manifest zum Programm des Sozialismus. Berlin, 1964, S. 197.

времени была антифашистской и, конечно, не могла дойти до немецкого читателя. Поэтому возвращение этой литературы в общественную жизнь Германии после 1945 г. имело огромное значение для воспитания немецкого народа в демократическом и антифашистском духе. В советской зоне уже в 1945 г. были опубликованы многие произведения, помогавшие немцам, особенно молодежи, выработать новое представление о мире[3].

После разгрома гитлеровского рейха писатели-антифашисты вышли из подполья, те, кто находился в изгнании, смогли возвратиться на родину; такие значительные писатели, как И. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс, А. Цвейг, Ф. Вольф, Б. Келлерман, Л. Ренн, В. Бредель, Э. Вайнерт, избрали местом жительства советскую зону (также поступил и Генрих Манн, но смерть помешала ему вернуться в Берлин). Анна Зегерс говорила позднее: «Меня часто спрашивают: почему после войны я приехала в ту часть Германии, которая тогда была советской зоной, а не в родные края, на Рейн? Вот мой ответ: потому что я могла здесь найти отклик, о котором писатель мечтает. Потому что здесь существует тесная взаимосвязь между словом и жизнью. Потому что здесь я могу выразить то, во имя чего я живу»[4].

Литература антифашистской эмиграции стала основой литературного развития на востоке Германии после 1945 г. Развитие начиналось не от «нулевого часа». Приобретенный до 1945 г. практический и теоретический опыт определил идейную ориентацию литературы, пронизанной духом борьбы против фашизма и империализма, за новую, демократическую Германию с дальнейшей социалистической перспективой. Этот опыт определил и активную позицию писателей, их участие в движении демократических сил под руководством революционного рабочего класса и его партии, совместную борьбу всех антифашистских, демократических писателей против нацизма и милитаризма, опору на выработанное в ходе борьбы отношение к гуманистическим и реалистическим традициям. И, наконец, огромную роль играл интернационалистский характер этой литературы, в особенности утверждаемое ею чувство дружбы к народам Советского Союза. Антифашистская литература эмиграции и внутреннего сопротивления служила нравственным ориентиром для демократической литературы после 1945 г.

В западных оккупационных зонах антифашистская литература эмиграции и внутреннего сопротивления могла заявить о себе лишь с большим трудом, а писатели, находившиеся в годы войны в изгнании, подвергались нападкам со стороны так называемой внутренней эмиграции. Суть этих нападок заключалась в утверждении, что якобы лишь те писатели, которые оставались в гитлеровской Германии, были способны постичь истинный облик фашизма. Реалистический анализ, которому гитлеровский фашизм подвергся в литературе эмиграции, ставился, таким образом, под сомнение. В 1945—1946 гг. подобные обвинения с особой силой выдвигались против Томаса Манна. В то же время литературная общественность в советской зоне высоко оценивала его моральную стойкость и непреклонность в борьбе против фашизма.

В послевоенной Германии, разделенной на зоны оккупации, столкнулись прямо противоположные литературные влияния. Немецкая литература оказалась в центре международной идеологической борьбы между силами демократии и социализма, с одной стороны, и силами империалистической реакции — с другой.

Особое значение для обновления духовной жизни и становления демократической культуры имела советская литература. Ее роль в перевоспитании широких слоев народа и воздействие на писателей, особенно

[3] В 1945 г. были изданы произведения И. Бехера, В. Бределя, А. Шаррера. За ними вскоре последовали: «Седьмой крест» А. Зегерс, «Обзор века» Г. Манна, «Отцы» В. Бределя, «Ложный путь нации» А. Абуша, а также произведения Э. Вайнерта, С. Хермлина, Р. Хух, А. Кукхофа, Л. Ренна, Л. Фюрнберга. В театрах были поставлены «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа, «Страх и нищета в третьей империи» Б. Брехта, «Заложники» Р. Леонгарда, «Подпольщики» Г. Вайзенборна и др.

[4] *Seghers A.* Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Berlin, 1970, Bd. 1, S. 154.

Прибытие в Москву первой немецкой писательской делегации (апрель 1948). В составе делегации Б. Келлерман, А. Зегерс, Э. Клаудиус, Г. Вайзенборн, В. Лангхоф, Ю. Кучинский, М. Чесно-Хелль, С. Хермлин и др. Сопровождает делегацию А. Дымшиц

молодых, которые до тех пор вовсе не знали книг советских авторов, были огромны. По изданным в первые же месяцы после окончания войны книгам М. Шолохова, А. Макаренко, Н. Островского, поэзии В. Маяковского, произведениям И. Эренбурга и А. Фадеева, А. Твардовского и Е. Шварца, песням М. Исаковского немецкие читатели зачастую впервые знакомились с миром социализма и теми, кто его создавал. Книги советских писателей помогали понять подлинный характер фашизма. Немецкая молодежь, прошедшая через горькое разочарование, в героях этих книг находила примеры поведения, достойные человека. Демократические силы в советской зоне с самого начала видели в распространении и популяризации советской литературы свою первоочередную задачу.

Для немецких писателей произведения советской литературы являлись вдохновляющим примером подлинной связи с народом; образы героев этой литературы, присущая ей концепция истории открывали перспективу будущего, вели к разрешению противоречий, казавшихся многим немецким писателям неразрешимыми. Большую роль в идеологической борьбе вокруг проблем реализма, развернувшейся в этот период, играло знакомство с советской литературной теорией и эстетикой социалистического реализма. Особенно ясно проявилось это на первом съезде немецких писателей, состоявшемся в сентябре 1947 г. (в работе его принимали участие представители советской литературы) и во время визита в Советский Союз первой делегации немецких писателей (1948 г.).

На читающую публику и писателей ГДР оказывали влияние и прогрессивные художники других литератур мира. В это время на немецком языке были изданы произведения М. Андерсена-Нексе, П. Элюара, Веркора, П. Неруды, были поставлены пьесы Б. Шоу, Д. Пристли, Ф. Г. Лорки, Л. Кручковского. Литературная и театральная критика способствовали распространению и популяризации мировой литературы, от которой немецкий читатель в годы фашизма был оторван.

Конечно, не всякое влияние благотворно сказывалось на литературном развитии. Пользовались популярностью и такие произведения буржуазной литературы, которые насаждали пессимистические взгляды на

историю, неверие в созидательные силы человека, иррационализм. Широкое распространение в эту пору получила философия экзистенциализма, ставшая известной прежде всего через художественную литературу (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю). Идеи экзистенциализма усиливали чувство страха и неуверенности, порожденное во многих людях трагедиями войны и фашизма. Сильнее всего это воздействие ощущалось в западных зонах, но и в советской зоне литература также не избежала влияния экзистенциализма, поэтому перед писателями и критиками в те годы стояла задача показать несостоятельность выдвинутых им философских и нравственных концепций.

В сложной обстановке тех лет сторонники демократического развития, проводившие под руководством рабочего класса и его партии, при поддержке Советского Союза антиимпериалистические преобразования на востоке Германии, нуждались в реалистической литературе, которая активно вторгалась бы в общественную жизнь. Реакция вела против нее постоянную идеологическую борьбу, особенно усилившуюся в связи с обострением международной обстановки в 1947—1948 гг., с началом так называемой «холодной войны». На первом съезде немецких писателей (в нем приняли участие более трехсот писателей из всей Германии) это проявилось отчетливее всего. Правда, наиболее активным писателям-антифашистам при поддержке советских писателей удалось убедить большую часть присутствующих выступить в поддержку демократического единства Германии, за мир и дружбу между народами. Большинство участников съезда высказались за ответственность художника перед современностью и общественным прогрессом. Но были и такие, которые обрушились с нападками на мирную политику Советского Союза, на якобы вредную политизацию литературы и особенно резко выступали против социалистического реализма. Дискуссия на съезде показала, что противники антифашистского, реалистического искусства объединились и активизировались[5]. Стало ясно, что начинающийся раскол Германии сказывается и на литературе.

Впрочем, борьба против реализма началась еще раньше, сразу же после 1945 г. Она проявлялась тогда в требованиях оторвать литературу от политики и актуальных процессов современности. С началом «холодной войны» все чаще делались попытки проводить параллели между реалистической литературой и натурализмом искусства времен фашизма в духе провозглашенного в то время клеветнического лозунга борьбы с «тоталитаризмом». Но наиболее опасной формой наступления на реализм все более становилась пропаганда буржуазной декадентской литературы, которая утверждала бессилие человека и его зависимость от судьбы. Характерной разновидностью такого рода литературы был так называемый магический реализм. Его первоисточником считались романы Э. Ланггессер «Неизгладимая печать» (1946) и Г. Казака «Город за рекой» (1947). Им было присуще критическое отношение к империалистической действительности, но ужасы войны и фашизма истолковывались в этих книгах метафизически и иррационально, а реальность трактовалась в духе религиозного и экзистенциалистского мифотворчества.

Утверждая реалистические принципы, писатели-антифашисты опирались на литературу, сформировавшуюся в борьбе против гитлеризма. Овладение революционной марксистской теорией давало писателям твердую методологическую основу. Существенную роль играли реалистические традиции немецкой и мировой литературы. Уже на первом пленуме КПГ в феврале 1946 г., посвященном вопросам культуры, Вильгельм Пик говорил: «Мы должны создать предпосылки и гарантии для того, чтобы благородные идеи лучших представителей нашего народа,

[5] Наиболее ясно эта тенденция проявилась в высказываниях американского журналиста Мелвина Ласки. Наряду с немецкими участниками съезда ему активно возражали присутствовавшие на нем советские писатели — В. Катаев, В. Вишневский и Б. Горбатов.

Журналы антифашистско-демократического направления, выходившие после мая 1945 г.

идеи, которые мы находим у величайших гениев всех времен и народов, идеи настоящего, глубокого гуманизма и истинной свободы и демократии, идеи взаимопонимания между народами и общественного прогресса стали определяющей силой в нашей культурной жизни...» [6].

Сторонники демократических преобразований последовательно стремились к тому, чтобы сделать достоянием самых широких кругов населения наиболее значительные произведения немецкой и мировой литературы прошлого. Постановки «Ифигении в Тавриде» Гёте, «Гамлета» Шекспира и «Натана Мудрого» Лессинга, утверждавшие гуманизм, приобрели в первые месяцы после падения фашизма программный характер. Особое значение имела просветительская ясность и определенность взгля-

[6] *Pieck W.* Reden und Aufsätze: Auswahl aus den Jahren 1908—1950. Berlin, 1952, Bd. 11, S. 44.

дов Лессинга, а также народность и народный демократизм поэзии Гейне, полностью замалчивавшейся фашистами. Широкое распространение получила русская революционно-демократическая мысль XIX в. Одновременно возрождалась литературная традиция немецкого и международного рабочего движения, особенно его песенное богатство. Освобожденные от нацистских фальсификаций и искажений, гуманистические и реалистические традиции действенно способствовали демократическому обновлению немецкой культуры.

В борьбе за это обновление складывалось в первые послевоенные годы единство действий писателей различных политических, философских и эстетических взглядов. Это явилось одним из условий успешного развития литературы в советской зоне. Ведущей силой этого развития были писатели, стоявшие на позициях социалистического реализма, сознающие историческую миссию рабочего класса и его роль в новой Германии. Они с первого дня своего возвращения на родину стремились сплотить вокруг себя тех, кто готов был к честной борьбе с наследием фашизма и демократической перестройке.

Решающую роль в этом сыграл Культурбунд — Союз работников культуры за демократическое обновление Германии (Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands), основанный И. Бехером в июне 1945 г. по инициативе КПГ. В ожесточенных дискуссиях с реакционными силами, которые одно время действовали даже в центральном руководстве Культурбунда (например, ставшие позднее боннскими министрами Леммер и Кайзер), удалось сделать эту организацию центром возрождения духовной жизни в советской зоне. Среди писателей, приветствовавших программу Культурбунда или активно работавших в его рядах, были Г. Манн и Г. Гауптман, Ф. Вольф и Э. Вайнерт, Р. Хух и Г. Вайзенборн, А. Зегерс и Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и Л. Ренн, Э. Вельк и Б. Бюргель, А. Абуш и К. Гизи. В области литературы задачи Культурбунда заключались в том, чтобы дать писателям духовную родину и объединить их силы для служения антифашистско-демократическому строю. Культурбунд был организационным центром для литераторов и играл в этот период роль Союза писателей. На его многочисленных собраниях и встречах, на его конгрессах шла борьба за принципы реалистической литературы. Печатные органы Культурбунда, особенно ежемесячный журнал «Ауффбау» («Aufbau») и еженедельник «Зонтаг» («Sonntag»), стали трибуной для обсуждения творческих вопросов. Издательство «Ауффбау» превратилось вскоре в самое авторитетное и представительное издательство, выпускающее в свет антифашистскую и демократическую литературу. Деятельность Культурбунда и работа вошедших в него писателей, особенно его первого президента Иоганнеса Бехера, имела чрезвычайно большое значение для развития литературы в эти годы.

Как ни благоприятен был тот факт, что литература после 1945 г. могла опереться на достижения, накопленные ее крупнейшими представителями в предшествующий период, однако в новых условиях перед нею возник ряд трудностей. Расчет с фашизмом и войной стал общей чертой, сблизившей многих писателей-антифашистов и демократов. Но в то же время выявились различия в политических, философских и эстетических позициях. Писатели имели за своей спиной очень разный опыт — одним предстояло углубить и сделать более последовательной свою антифашистскую позицию, другим — освоить широкий круг идей, выработанных антифашистской эмиграцией, третьим — непосредственно познакомиться с новой действительностью, складывающейся на немецкой земле, и т. д. Были и трудности объективные — новое для немецкой литературы положение писателя в обществе, новое отношение к стоящим у власти демократическим силам. Это требовало качественно иного, конструктивного участия литературы в формировании общественных отношений. Подготовленный империалистами раскол Германии остро поставил перед писателями новые сложные вопросы.

Расчет с фашизмом и империалистической войной представлял собой самую жгучую проблему, стоявшую перед литературой в первые послевоенные годы. Сюжеты и темы черпались преимущественно из времен господства нацизма и предшествовавших ему лет, когда фашизм готовился к захвату власти. От выводов, сделанных в ходе осмысления прошлого, в решающей мере зависело будущее. В подходе к этой теме сказалось высокое сознание ответственности, присущее антифашистской и демократической литературе. Правда, лишь немногим писателям удалось в первые послевоенные годы отобразить процессы преодоления фашистской идеологии. Борьба с наследием фашизма была не всегда последовательной, но велась она широким фронтом, и ее следует считать отличительным признаком литературы того периода. Некоторые писатели не смогли выйти за рамки абстрактного толкования понятий «диктатура» и «свобода», преодолеть поверхностность в трактовке этих проблем. Они оказались ненадежными союзниками и в период «холодной войны» попали под влияние империалистической пропаганды (Т. Пливье, Р. Хагельштанге).

Герхарт Гауптман. Рисунок

На творчестве некоторых поэтов лежала печать религиозности. Преступления фашизма представали в их произведениях как нечто, не совместимое с религией и человечностью; но они часто обходили объективные общественные проблемы, говоря только об ответственности каждого перед богом. Объединяя реальность и метафорическую фантастику, Нелли Закс, жившая в Швеции, описывала «жилища смерти» — Освенцим и Треблинку, бесчеловечность фашизма. Но утешение, по мысли Н. Закс, может принести один лишь «невидимый бог». Будучи непосредственными участниками антиимпериалистических преобразований, проводившихся в советской зоне, такие писатели, как Р. Швахгофер (в своем хотя и не очень обширном, но ярком творчестве) и прежде всего Г. Маурер, сумели преодолеть ограниченность морально-религиозной трактовки преступлений фашизма. В чутко откликавшейся на события действительности поэзии Маурера, в его гимнах и сонетах, созданных в этот период, нашла воплощение тема мирного труда, противопоставленного варварству фашизма.

Другие поэты перед лицом суровой действительности искали утешение и опору в гуманизме классической и романтической поэзии. Г. Гауптман, например, обращался в своей последней книге стихов к Гёте. Г. Гессе также с надеждой утверждал силу гуманистической традиции. Сатирическая поэзия Х. Ломмера связана с мелкобуржуазным демократизмом, унаследованным им от Э. Кестнера и В. Меринга; особенно большую известность получила его книга стихов «Тысячелетний рейх» (1946) с ее грубовато-сатирическим осмеянием нацистских главарей и их пособников.

Традиции пейзажной лирики О. Лерке и В. Лемана, нашедшие широкое распространение в немецкой поэзии послевоенных лет, оказали влияние на творчество П. Хухеля, выпустившего в 1948 г. свой первый сборник «Стихотворения». Поэт представил в нем на суд читателей стихи, насыщенные яркими впечатлениями детства, проникновенным понимани-

ем природы, живым даром наблюдательности; в то же время они свидетельствовали о тонком чувстве языка. Особенно удалось П. Хухелю изображение человека в его отношении к природе и трудовой деятельности. В ряде созданных им после 1945 г. значительных стихотворений и лирических циклов, таких, как «Отступление» и «Возвращение», поэт рисует и переходный период и начало нового в жизни страны. Великий исторический поворот, связанный с проведением демократической земельной реформы, находит отклик в таких стихах, как «На родине» и «Хроника деревни Вендиш-лух». В широко задуманной поэме «Закон», оставшейся незавершенной, поэт стремится отразить крупные исторические события. Но и там, где Хухель обращается к темам новой жизни, главным мотивом его поэзии остается разрушительное действие войны, преступность фашизма. Это характерно не только для творчества Хухеля, но и для литературы первых послевоенных лет в целом.

Ряд молодых драматургов приходят в литературу, руководствуясь скорее чувством глубокого разочарования, чем сознательной антифашистской убежденностью. Написав одну или две пьесы, они больше не возвратились в литературу. Как и пьеса «На улице перед дверью» (1947) В. Борхерта, жившего в Гамбурге, самого талантливого среди молодого поколения драматургов, их произведения большей частью рисуют героев, стоящих между войной и фашистским варварством, с одной стороны, и трудностями новой жизни — с другой. Герои пьес «Петер Киве» (1946) Г. Гертца, «Сигнал — Сталинград» (1946) Г. Зауэра и «Каждый из нас» (1947) Г. Шмиттхеннера оказываются перед необходимостью сделать выбор и определить свою позицию в острых ситуациях войны. В пьесах «Мы приказываем вам надеяться» (1946) Ф. Денгера и «Цепь падает» (1949) А. Бострем действие происходит среди развалин, в дни хаоса первого послевоенного времени. Мысль о важности честных, гуманных действий, упор на моральные проблемы придавали произведениям этих молодых драматургов большую выразительность.

Г. Вайзенборн, который был арестован в 1942 г., приговорен к смертной казни за активное участие в движении антифашистского Сопротивления, а в 1945 г. освобожден советскими воинами, создал памятник своим соратникам по борьбе в пьесе «Подпольщики» (1945). В ней изображена деятельность группы Сопротивления, сражавшейся с непобедимым, казалось бы, врагом. Диалоги пьесы полны драматической напряженности, они отражают и сомнения и колебания героев, вступивших на путь борьбы за лучшее будущее. Пьеса показала, что Вайзенборн принадлежит к числу наиболее последовательных писателей-антифашистов. Об этом же свидетельствует и его «Баллада об Уленшпигеле, Федерле и толстой Помпане» (1949), в которой особенно отчетливо сказался присущий драматургии Г. Вайзенборна эпический элемент. Рисуя народный образ Уленшпигеля и связывая его вольнолюбие с Крестьянской войной в Германии XVI в., Г. Вайзенборн утверждает необходимость коренных социальных перемен в современной действительности. В противопоставлении восставших крестьян и феодальных властителей этот вопрос недвусмысленно решается в пользу прогрессивных сил. В книге воспоминаний «Мемориал» (1947) тяжелейшим испытаниям в гитлеровской тюрьме Г. Вайзенборн противопоставляет картины счастливой мирной жизни и тем самым открывает читателю мир, противоположный фашизму.

Главное в романе Б. Келлермана «Пляска смерти» (1948) — разоблачение оппортунизма буржуазной интеллигенции, приспосабливавшейся к фашизму. Несмотря на некоторую поверхностность, эта книга, благодаря ярко выраженной антифашистской направленности, помогала понять подлинную суть гитлеризма.

Г. Фаллада, который в трудной обстановке тех лет смог жить и писать лишь благодаря помощи И. Бехера, создал за недолгий срок своего послевоенного творчества несколько книг, в том числе роман «Каждый умирает в одиночку» (1947). Герои этого романа, пожилой рабочий и его жена, после гибели сына на фронте начинают на свой страх и риск

борьбу с фашизмом. Приговоренные судом к смертной казни, они проявляют несокрушимое моральное величие. В этом романе Фаллада решительно становится на сторону передовых общественных сил, хотя изолированность героев, бесперспективность их борьбы указывают на известную ограниченность взглядов писателя. В прощальной речи над гробом Фаллады И. Бехер справедливо отметил: «Последний роман Фаллады, носящий название «Каждый умирает в одиночку», можно, вероятно, определить как его завещание. Изображая бессильное сопротивление супругов Квангель могущественному аппарату гитлеровского режима и подчеркивая, что сопротивление это, оказываемое только двумя одинокими людьми, безнадежно должно истечь кровью, он в некоторых побочных образах книги намечает другие возможности человеческого сопротивления, жертвы которого не напрасны: оно собирает все новые силы и продолжает действовать...» [7].

Критическое, хотя и весьма неглубокое изображение последних дней войны дано в романе «Конец Берлина» (1947) Г. Рейна. В центре романа — дезертирство солдата из фашистской армии, тема, значительно более серьезно разработанная в появившейся несколько позднее повести В. Йохо «Свирель» (1948). У Йохо стихийный разрыв с пацистским вермахтом перерастает в сознательное отрицание фашистской идеологии.

В малых прозаических формах — рассказах, опубликованных по большей части в журналах и газетах,— многие авторы стремились с тем или иным успехом произвести свой расчет с фашизмом и войной. Особенностью антифашистской и демократической литературы после 1945 г. был ее просветительский характер, проявившийся с особой силой благодаря подъему общественно-политической жизни и непосредственному контакту писателей с читающей публикой. Просветительский характер выражался в утверждении роли разума в истории, в стремлении «впрямую» воздействовать на читателя, слушателя, зрителя. Эта тенденция дала себя знать во всех жанрах, но прежде всего в широком распространении эссеистики и публицистики, чему способствовали открывшиеся перед писателями новые возможности печататься в демократической прессе, выступать по радио, на собраниях и митингах. Это хорошо видно на примере творчества И. Бехера, часто обращавшегося с речами и написавшего ряд замечательных эссе, а также Ф. Вольфа, В. Бределя, С. Хермлина, А. Абуша. Сказывалась эта тенденция — хотя условия деятельности были другие — и на творчестве жившего в Швейцарии Т. Манна. Писатели антифашистских и демократических взглядов, прибегая к публицистике и эссеистской прозе, стремились помочь соотечественникам осмыслить историю, извлечь из нее уроки, говорили об ответственности личности и всего народа за дальнейшее развитие страны.

Требование изображать актуальные события в значительной мере определило содержание литературных споров, в частности на упоминавшемся выше первом съезде писателей [8].

Значительные произведения тех лет посвящены попыткам отразить послевоенную действительность. Зачастую события недавнего прошлого сливались с изображением послевоенного времени; в особенности это характерно для часто встречавшегося сюжета о возвращении солдата с войны.

Приблизительно с 1947 г. борьба против новой угрозы миру и демократическому развитию со стороны империализма и его политики в западных зонах приобретает все большее значение.

Весомый вклад в расчет с фашизмом был сделан рядом писателей, продолжавших жить в эмиграции. Это относится и к Э. М. Ремарку. Действие его романа «Триумфальная арка» (1946) разворачивается в

---

[7] *Бехер И.* Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 514. Подробнее о творчестве Г. Фаллады после 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976. т. 5. с. 403.

[8] См., в частности, дискуссию, развернувшуюся по выступлению Ф. Вольфа «Задачи писателя в наше время».

среде немецких эмигрантов; осознав моральную необходимость участвовать в борьбе против фашизма, герой решает действовать самостоятельно. В романе преобладает пессимистический взгляд на мир. Абстрактный характер гуманизма Ремарка находит выражение в идее морального совершенствования; понимание исторических взаимосвязей играет при этом подчиненную роль. Обилие натуралистических деталей, налет бульварщины в значительной мере снижает достоинства романа. В произведениях 50-х годов — «Искра жизни» (1952), «Время жить и время умирать» (1954) и др.— Ремарк выражает свои взгляды более четко, чем в «Триумфальной арке». Этому, несомненно, способствовало общественное развитие в послевоенные годы, в особенности возрождение милитаризма на западе Германии, опасность которого Ремарк прекрасно понимал[9].

Литература в эти годы с успехом обращалась и к историческим темам. Необходимость революционных преобразований и борьбы за мир, идею личной ответственности писатели часто воплощали в форме исторической притчи, недвусмысленно связанной с актуальной проблемой. Как в изображении современности, так и в трактовке исторических тем заметна одна особенность — подчеркивание мотивов вины, необходимости нравственной и духовной перестройки. Речь шла о вине, носителями которой являлись и отдельные личности и немецкий народ в целом, о той перестройке, которая должна произойти в каждом и определить путь всего народа. Обращение к этим мотивам говорило о чувстве ответственности писателей-антифашистов, ощущавших себя частью отягощенного виной и испытавшего страдания народа и стремившихся в то же время быть его передовой, самой сознательной силой.

Отношение Г. Манна к новому демократическому строю на востоке Германии было безоговорочно положительным, однако непосредственное выражение оно нашло лишь в его письмах, а не в последних произведениях. В 1947 г. вышла в свет созданная им в начале 40-х годов большая книга воспоминаний «Обзор века», сыгравшая важную роль в правильной ориентации антифашистской и демократической интеллигенции.

Фрагмент оставшегося неоконченным романа-диалога (1960) Г. Манна о прусском короле Фридрихе Втором возник, вероятно, как контрастное дополнение к романам о Генрихе IV, с целью помочь немецким читателям сделать актуальные политические выводы. Жизненные впечатления писателя, лично столкнувшегося в США с преследованиями со стороны реакционных сил (от подобных преследований приходилось защищаться и Б. Брехту, против них резко выступал и Т. Манн), послужили основой для двух последних романов Г. Манна — «Прием в свете» (опубликован посмертно в 1956 г.) и «Дыхание» (1949). В них автор отдает предпочтение аллегории. Действие развивается скачкообразно и стремительно; в символически заостренных образах есть элемент гротеска. В этих книгах Г. Манн выражает горькую и бичующую ненависть к обреченному на гибель империализму. Он говорит о жестокости, о внутренней опустошенности, духовном и моральном разложении людей, порожденных этим социальным строем, которому — в столь же ярко выраженной символической форме — противопоставлен новый тип человека. В своем позднем творчестве Г. Манн проявил себя как писатель, стоящий на последовательно антиимпериалистических позициях, как художник самых смелых творческих возможностей[10].

Для критической оценки фашизма и для обновления немецкой культуры большое значение имели произведения Т. Манна, созданные в этот период. Среди его эссе необходимо выделить «Германию и немцев» (1945), «Философию Ницше в свете нашего опыта» (1947), а также «Возникновение «Доктора Фаустуса». Роман одного романа» (1949). Во мно-

---

[9] Подробнее о творчестве Э. М. Ремарка после 1945 г. см.: История немецкой литературы, т. 5, с. 198.

[10] Подробнее о творчестве Г. Манна после 1945 г. см.: История немецкой литературы, т. 5, с. 499.

гих эссе Т. Манна этих лет выведен образ Гёте как образец гуманизма и активных действий на благо общественного прогресса.

Традиция гётевского «Фауста» жива и в эпохальном романе Т. Манна «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом». Т. Манн работал над ним с 1943 по 1947 г. Опыт второго — на протяжении XX в.— поражения немецкого империализма вошел в концепцию этого произведения, определив в нем расстановку акцентов. Фашистский шабаш ведьм накануне гибели служит в нем фоном, на котором развертывается судьба художника-декадента, заключившего пакт с дьяволом. Роман подводит итоги не только позднебуржуазному искусству, но и развитию империалистической идеологии и роковому влиянию империализма на немецкую историю. Изображая жизненный путь музыканта Леверкюна, рисуя его друга — «рассказчика», искусно переплетая различные временные плоскости и аспекты повествования, используя и переосмысляя литературные традиции, автор подвергает глубокой критике позднебуржуазное декадентское искусство, формы мышления и бытия буржуазной интеллигенции. Т. Манн не оставляет ни малейшего сомнения в правильности и актуальности для послевоенного времени идеи, согласно которой осмысленная жизнь и подлинное, связанное с народом искусство возможны только в разрыве с разлагающимся обществом. Роман «Доктор Фаустус» — это книга писателя, использовавшего до конца возможности критического реализма (что можно было сделать только на материале рухнувшего буржуазного общественного порядка) и тем самым способствовавшая прокладыванию новых путей литературного развития [11].

Используя исторический материал, Л. Фейхтвангер также обратился к теме смены эпох. Подготовка буржуазной революции во Франции была той исторической аллегорией, с помощью которой в романе «Лисы в винограднике» (1947) показана необходимость коренных общественных изменений. «Когда Америка Рузвельта вступила в войну против европейского фашизма и поддержала борьбу Советского Союза с Гитлером, то события во Франции конца XVIII столетия предстали передо мной во всей ясности и помогли мне понять политические события нашего времени» [12]. Это замечание Фейхтвангера прямо указывает на связь его исторического романа с современностью. Оно подтверждает, что для Фейхтвангера речь шла не только о дальнейших путях развития Германии; тему революции диктовал ему возросший всемирно-политический авторитет социализма.

Критика реакционных сил, и прежде всего духовного гнета, который господствовал во времена фашизма, является важнейшим элементом самого значительного из поздних исторических романов Л. Фейхтвангера, над которым он работал в этот период,— «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1951). Роман рисует жизнь великого испанского художника, показывая его трудный и противоречивый путь к прогрессивным народным силам. Широко разрабатывая исторический материал и в то же время не совершая над ним насилия, писатель подводит здесь итог своему собственному творческому пути. Необходимость единства искусства и политики, искусства и сил общественного прогресса — а к этому подводит читателя жизнь Гойи — может служить девизом антифашистской демократической литературы, приобретшим особое значение и остроту в ожесточенных идеологических битвах послевоенного времени [13]. Не случайно произведения Г. Манна и Л. Фейхтвангера замалчивались в западных зонах, в то время как на востоке Германии они сразу же и прочно стали составной частью литературной жизни.

---

[11] Подробнее о творчестве Т. Манна после 1945 г. см.: История немецкой литературы, т. 5, с. 453.

[12] Цит. по кн.: Lion Feuchtwanger. Leben und Werk. Berlin, 1961. S. 68.

[13] Подробнее о творчестве Л. Фейхтвангера после 1945 г. см.: История немецкой литературы, т. 5, с. 543.

Наиболее широко «подведение итогов» дало себя знать в книгах писателей социалистического реализма. Исходя из мировоззрения рабочего класса, они рассматривали фашизм как общественное явление, причины которого следовало искать прежде всего в интересах монополистического капитала, и четко представляли себе перспективы исторического развития.

А. Зегерс начала работать над романом «Мертвые остаются молодыми» (1949) еще в эмиграции. В этом романе она осуществила то, что на Первом съезде немецких писателей в 1947 г. было названо ею «новой возможностью» для писателей Германии, освобожденной от фашизма: «Писатель может теперь направить свою волшебную лампу, свой талант на ту точку, которая важнее всего как общественное явление. Он может осветить эту точку так ярко, что его соотечественники, его потрясенный и потерявший веру народ, волей или неволей взглянут на то, что для всех важнее всего» [14].

Этой «точкой» был расчет с фашизмом и милитаризмом и анализ социальных причин их возникновения. Этой «точкой» был и вопрос о силах, которые могли проложить другой, лучший путь. В противоположность произведениям, изображавшим приход гитлеровской власти как непостижимое метафизическое бедствие, роман Зегерс охватывает период с 1919 по 1945 г. во всей его эпической целостности, делая при этом особый акцент на узловых моментах немецкой истории.

В других художественно вполне самостоятельных произведениях, меньших по объему, но как бы дополняющих крупные, Зегерс использует впечатления тех лет, когда она находилась в эмиграции: «На Гваделупу вернулось рабство» (1948), «Свадьба на Гаити» (1949).

Роман В. Бределя «Сыновья» (1949), второй том трилогии «Родные и знакомые», продолжая хронологически ее первый том — роман «Отцы» (1941), касается сложнейшего периода в жизни Германии. Как и Зегерс в эпохальном романе «Мертвые остаются молодыми», В. Бредель обратился ко времени первой мировой войны и Ноябрьской революции 1918 г., т. е. к историческим событиям, исход которых имел решающее значение для дальнейшего развития страны, приведшего к фашистскому господству. В романе «Сыновья» В. Бределю не во всем удалось удержаться на художественной высоте первого тома трилогии. Важные проблемы немецкого революционного движения, которые в нем раскрыты не полностью, вновь возникают в написанной В. Бределем биографии Эрнста Тельмана, опубликованной в 1948 г. и сыгравшей свою роль в превращении СЕПГ в партию нового типа.

Роман «Сыновья» и биография Эрнста Тельмана имели большое значение в проходившей тогда острой полемике с оппортунистическими силами немецкой социал-демократии, которые пытались затормозить развитие антифашистско-демократического строя на востоке Германии и настойчиво способствовали сохранению основ империализма в западных зонах оккупации.

Значительное место в литературе тех лет занимает рассказ Бределя «Молчащая деревня» (1949): жители одной мекленбургской деревни, поборов чувство ложной солидарности, которое связывало их круговой порукой, рассказывают о находящейся в их деревне могиле с останками замученных гитлеровцами антифашистов. В рассказе звучит важнейшая для того времени мысль: только через преодоление прошлого возможно подлинно демократическое развитие.

Жертвам фашизма и прежде всего героическим борцам Сопротивления посвящены рассказы С. Хермлина, вошедшие в сборник «Дни сплочения» (1950). В отличие от художников, изображавших — чаще всего в описательной форме — страдания и борьбу в фашистских тюрьмах и концентрационных лагерях (произведения на эту тему получили широкое распространение в послевоенные годы и существенно помогали немец-

[14] *Seghers A.* Glauben an Irdisches: Essays aus vier Jahrzehnten. Leipzig, 1969, S. 42.

кому народу осознать преступный характер фашизма), Хермлин выдвигает на передний план сознательность и убежденность наиболее решительных борцов-антифашистов. Особенно отчетливо эта особенность проявляется в рассказе «Путь большевиков» (1950).

Когда Б. Брехт в 1947 г. приступил к переработке «Антигоны» Софокла, он также думал о Сопротивлении. Пьеса, носящая характер притчи, хотя и сохраняет в основном движение античного сюжета, проникнута духом антифашистского действия. В ней звучит призыв следовать моральному величию героини, воспринимать ее как пример для подражания. Поэзия Брехта также содержит эту мысль, хотя она и не является в ней определяющей. С лаконичностью, которая выработалась у Брехта еще в период эмиграции, он говорит о вине немецкого народа и его ответственности перед будущим:

Что свершилось — свершилось. Воду,
которой ты разбавляешь вино, никогда
Из вина ты не выплеснешь. Все же,
Все меняется. Вздох последний
Может стать твоим новым рождением.

(Пер. В. Куприянова)

Мотив изменения, звучащий в этих стихах, становится выражением исторической необходимости.

Послевоенная пьеса Фридриха Вольфа «Последняя репетиция» (1945—1946) была еще слишком далека от конкретных проблем немецкой жизни тех лет, чтобы оказать сильное воздействие на читателей и зрителей. Это пьеса о превосходстве глубокой любви и человечности над равнодушием, холодностью и бессердечием. Страстное желание Вольфа создать современную немецкую драму помогло ему написать «Словно звери лесные» (1947). Здесь драматург обращался к жизненному опыту своих современников, к теме, которая волновала массового зрителя, особенно молодежь. Это был важный шаг к созданию актуального театра послевоенного времени.

Сурово и беспощадно звучала тема расчета с прошлым в поэзии первых послевоенных лет. В стихах слышны мотивы осуждения и самоосуждения, борцы антифашистского Сопротивления служили в них примером героизма. Отрицание фашизма и идеал другой, лучшей Германии составляли основу поэтических произведений. Традиция социалистической поэзии, сложившаяся в эмиграции, нашла в это время свое продолжение в произведениях И. Бехера, Б. Брехта, Кубы, С. Хермлина, Л. Фюрнберга, Э. Вайнерта, Р. Леонгарда. Такие поэты, как В. Демель, Г. Лорбеер, М. Циммеринг, К. Штейнбах, В. Ткачик, К. Шног, стремились использовать агитационные традиции поэзии 20-х годов. Тенденция к широкому охвату проблем и познанию исторических взаимосвязей привела поэтов к созданию стихотворных циклов и произведений крупных поэтических форм.

Одной из ведущих фигур в социалистической литературе послевоенного времени был И. Бехер. В эти годы он выступал с рядом важных статей, в которых с большой силой сформулировал идеи обновления духовной жизни, принципы политики партии рабочего класса в области культуры. Содержание его эссеистической прозы во многом близко его поэзии. В стихотворениях сборника «Возвращение на родину» (1946) он развивал идеи, к которым пришел в эмиграции. В стихах сборника «Народ, блуждающий во мраке» (1948) страдания народа получают глубоко элегическое выражение. И по форме и по содержанию Бехер опирается в этих стихах на традиции немецкой поэзии XVII в., времен Тридцатилетней войны. Он стремится воплотить чувство сострадания к страждущему народу и своими стихами принести ему утешение и надежду, нередко выраженную еще в очень общем виде. В венке сонетов «Немцам, павшим во второй мировой войне», вошедшем в сборник, он напомнил о кровавых жертвах, на которые империализм обрек народ, и восславил борцов, которые смело противостояли преступной политике фашизма.

В 1948—1949 гг. лирика Бехера более заметно идет в русле того нового, что возникало в жизни Германии, и преодолевает кризисное настроение сборника «Народ, блуждающий во мраке».

Поэтический голос Э. Вайнерта после 1945 г. был слышен редко. Поэт отдавал много сил работе в новых демократических органах управления, вскоре тяжелая болезнь приковала его к постели. В большом стихотворении «В тот раз все это так же начиналось» (1946) Вайнерт уже говорил о неофашизме в западных зонах оккупации. В стихотворении «Признание художника новому миру» (1946) поэт как бы подводил итог своей жизни, помогая людям принять решение в пользу демократического развития. Таким же итоговым произведением была поэма Л. Фюрнберга «Брат Безымянный» (1945—1946). В его лирическом цикле «Эль Шат» (1946) также содержалось поэтическое обобщение всемирно-исторических событий недавнего прошлого, говорилось о чувстве глубокой скорби, о жертвах и одновременно торжестве победы. С. Хермлин своими первыми сборниками стихов, многие из которых были написаны в эмиграции, быстро завоевывал признание не только читателей, но и молодых поэтов. Сборник «Дороги страха» (1947) еще проникнут чувством одиночества, которое постепенно сменяет слабая, пока очень субъективно выраженная надежда. Здесь звучали отголоски тяжелых переживаний молодого поэта. В «Двадцати двух балладах» (1947) яснее, поэтически убедительнее отразились значительные политические события современности, прежде всего борьба против фашизма. В 1947 г. Хермлин, живший до этого в Западной Германии, переселился в Восточный Берлин. В «Балладе про два загубленных лета» (1947) он объяснил, что причина принятого им решения лежит в его отношении к политической реставрации на Западе. Подробнее он говорит об этом в большом стихотворении «Притча об одних и других» (1949).

В 1948 г. появилась «Поэма о Человеке» Кубы (Курт Бартель). Части поэмы были написаны еще в эмиграции в Англии, но подлинную политическую остроту и поэтическую завершенность она получила в послевоенные годы. В поэме Кубы ощущается огромный историко-философский размах, и в то же время она связана с насущными политическими задачами, пронизана ненавистью к фашизму и его захватнической политике. Актуальность и широкие горизонты поэмы, эмоциональность и экспрессивная образность завоевали ей широкую популярность, особенно среди молодежи. Ни в каком другом поэтическом произведении тех лет не проявилась столь определенно связь между борьбой против фашизма и социалистической перспективой будущего. В «Поэме о Человеке» Кубы трактовка антифашистской темы в духе социалистического реализма получила наиболее отчетливое для тех лет выражение.

Многие из упомянутых выше произведений вплотную подходили к проблемам современности, связанным с утверждением новых общественных отношений. Особенно это касается поэзии и драматургии, а также малых прозаических жанров и эссеистики.

Новое демократическое развитие нашло отражение в литературе уже в 1947 г. Демократические реформы, ликвидировавшие основы монополистического капитала и юнкерства, очистившие культуру от реакционной накипи; власть рабочих и крестьян, которая укреплялась под защитой Советской Армии; ведущая роль партии рабочего класса в союзе с демократическими силами — все это составляло фундамент дальнейшего развития литературы. Опираясь на ленинское положение о перерастании буржуазно-демократической революции в социалистическую, революционная партия рабочего класса в 1948—1949 гг. проводила политику всестороннего укрепления антифашистско-демократического строя, которая способствовала формированию важных черт социализма. Труд рабочих на предприятиях, уже не принадлежащих монополиям, труд крестьян на бывшей юнкерской земле, руководящая роль трудящихся в демократических органах власти становились в ряде произведений — правда, в еще

достаточно общем виде — ведущей темой. В 1948 г. Куба, говоря о наследии войны и приветствуя новые формы жизни, писал: «Но потом пришла эпоха трудовых соревнований, и эпоха эта означала — жизнь!»

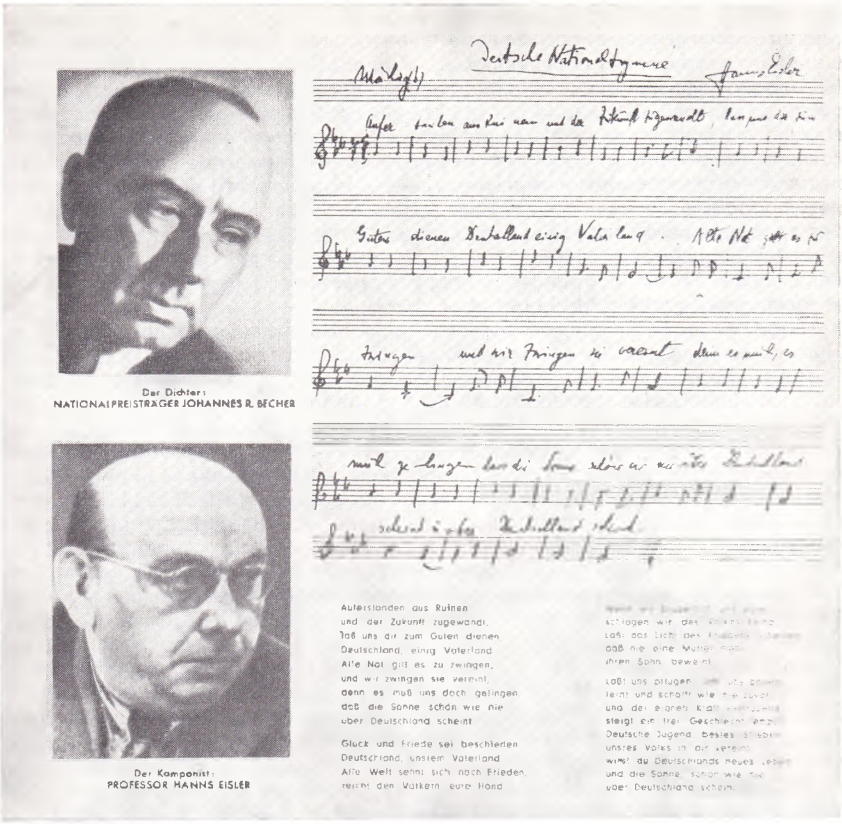
Однако художественное воплощение нового оказалось чрезвычайно трудной задачей. Большинство писателей не были готовы к ее решению. Идеологи империализма нападали на поставленное перед писателями требование быть ближе к действительности. Если до сих пор литература находилась в положении критика правящего реакционного класса, то теперь писателям предстояло разбираться в процессах созидательной деятельности трудящихся во всех областях жизни. Пути познания и воплощения в искусстве процессов социалистического переустройства жизни оставались пока неизведанными; только советская литература давала примеры, на которые писатели могли ориентироваться.

Первые попытки решить эту задачу видны в стихотворениях Кубы и Брехта. Куба был одним из тех, кто пошел на завод, чтобы трудиться с рабочими. Названия его стихотворений говорят сами за себя: «Фундамент», «План», «Бранденбургский сталелитейный». Стихи Б. Брехта этих лет — частично написанные еще вне Германии — родились не столько на основании конкретного знания того, что происходило в Германии, сколько из общей политической и исторической оценки. Стихотворное переложение «Коммунистического манифеста» было порождено стремлением Брехта оказать влияние на процесс демократизации послевоенной Германии, способствовать ее развитию в духе социализма. «Песня стройки» (1947), содержащая призыв к революционному преобразованию государства, была адресована непосредственно строителям нового; в «Песне о будущем» (1950) речь идет о возрастающем авторитете социализма. Своими эпитафиями Розе Люксембург и Карлу Либкнехту Брехт подчеркнул, что демократические преобразования в Германии опираются на традиции борьбы рабочего класса против эксплуатации и империалистической войны. Драматическое произведение Брехта «Дни коммуны» (1948) должно рассматриваться в тесной связи с революционным переустройством в советской зоне. В значительной мере оно посвящено проблеме завоевания власти трудящимся народом и защиты этой власти — проблеме, которая имела огромное значение на востоке Германии и в последующие годы.

Если говорить о сюжетах современных, непосредственно почерпнутых из новой действительности, то можно назвать только пьесу Ф. Вольфа «Бургомистр Анна» (1950). Однако ни в этой пьесе Вольфа, ни в других пьесах, созданных в первой половине 50-х годов, не была достигнута философская глубина и художественная сила, которые отличают «Дни коммуны» Брехта — самое значительное произведение тех лет.

Рассказ А. Зегерс «Возвращение» (1949) был одним из первых прозаических произведений, в котором нашла воплощение новая действительность. Общественные перемены, открывшие для простых людей ранее неизвестные возможности, определили главное жизненное решение героя этого рассказа. В романе «Глубокие борозды» (1949) Готше рассказал о земельной реформе как необходимом движении общества по пути социализма и о ведущей роли в ней рабочего класса. Это произведение было новаторским по своему характеру, хотя в художественном отношении не все в нем равноценно.

В творчестве И. Бехера 1948—1949 гг. образы прошлого уже соотносятся с будущим. Поэт создает новый вариант стихотворения о Ленине, относящегося к 1928 г. («Он взбудоражил спящий мир»). Теперь Бехер концентрирует внимание на реальных гуманистических преобразованиях, которые должен осуществить пришедший к власти трудовой народ. В трех стихотворениях: «Принадлежит народу», «Крестьянке» и «Песня новой земли» — Бехер затрагивает тему революционных изменений, которые произошли в советской зоне. И хотя сплетение конкретно-предметных деталей и абстрактной символики (например, мотива света и тьмы) поэтически еще не слишком убедительно, все же нельзя не заметить, что обращение к новому этапу жизни открывает здесь



Текст национального гимна ГДР. Автор текста И. Бехер, автор музыки Г. Эйслер

одновременно и новый этап поэзии. Эти стихи послужили Бехеру предпосылкой для создания в 1949 г. гимна первого немецкого рабоче-крестьянского государства.

Первая строфа национального гимна ГДР говорит о зарождении «жизни новой», побеждающей «зло и тьму», о «солнце счастья», поднявшемся над страной. Призыв к миру, дружбе всех людей планеты, призыв к единению составляет содержание второй строфы. Третья строфа обращена к будущему, к молодежи, которая получила возможность жить и творить на свободной земле:

Дружно, немцы, стройте, сейте.
Мирный труд страны любя.
Подрастают наши дети
С крепкой верою в себя.
Молодежь — краса отчизны
И грядущего оплот!
Солнце новой, яркой жизни
Над Германией родной
На века
Встает.

(Пер. А. Безыменского)

Тесное переплетение антифашистской, антиимпериалистической тематики с вопросами, возникающими в ходе социалистического строительства, характерно для литературы ГДР на всех этапах ее развития, хотя в дальнейшем пропорции менялись в пользу социалистической тематики.

Борьба против фашизма. достижения антифашистско-демократического строя первых послевоенных лет нашли свое развитие в социалистическом обществе ГДР, так же как и литературное творчество этих лет — в социалистической национальной литературе ГДР.

Стремясь спасти свое господство хотя бы в одной части страны, империализм после 1945 г. подготовил и осуществил раскол Германии. В западных зонах оккупации решения Потсдамской конференции не были последовательно проведены в жизнь, и на пути развития демократических сил стали возникать препятствия. Международный монополистический капитал, особенно капитал США, активно содействовал реставрации немецкого империализма. В 1947—1948 гг., с началом «холодной войны», Западная Германия стала форпостом борьбы против коммунизма. Немецкий империализм и его пособники поддерживали эту политику, поступившись единством нации.

Раскол Германии, осуществленный империализмом, привел к тому, что литература в обеих частях Германии начала развиваться по-разному. В то время как в советской зоне демократическая и социалистическая литература, прежде подвергавшаяся преследованиям, стала отражать жизнь трудового народа, взявшего власть в свои руки, в западных зонах антагонизм между этой литературой и империализмом сохранялся. Реалистическая литература в западных зонах, как и прежде, была нацелена на критику господствующих общественных отношений. Перед писателями вставало множество новых проблем, решение которых требовало правильного понимания законов исторического развития и его отражения в искусстве. И прежде всего им необходимо было уяснить, что только путь демократических и социалистических преобразований может создать возможности для нравственно здорового развития каждого человека и всего народа и что литература должна всеми доступными ей средствами поддерживать этот процесс, если ей дорого будущее.

Глава вторая

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ 50-х ГОДОВ. ПРОЗА

7 октября 1949 г. была провозглашена Германская Демократическая Республика.

«Создание ГДР положило начало развитию, которое соответствовало общественным закономерностям эпохи. Оно означало поворотный пункт в истории немецкого народа и всей Европы. Первое немецкое миролюбивое государство, с самого начала тесно связанное с Советским Союзом и другими социалистическими странами, явилось результатом десятилетий борьбы немецкого и международного рабочего движения против милитаризма и империализма. Тем самым были воплощены в жизнь стремления и надежды, которые с давних пор находили выражение в гуманистической и реалистической литературе Германии и соседних народов» [1].

Образование ГДР знаменовало собой завершение антифашистско-демократического этапа и переход к строительству социалистического общества. Начинался новый период литературного развития.

Уже на III съезде СЕПГ (июль 1950 г.), принявшем пятилетний план развития народного хозяйства, в качестве первоочередной задачи было выдвинуто требование «создать новую демократическую культуру, которая, опираясь на великое немецкое культурное наследие, сможет во всех областях науки и искусства отразить новые общественные отношения в ГДР» [2]. На V пленуме ЦК СЕПГ (март 1951 г.), который был посвящен проблемам художественного творчества, отмечалось, что важнейшими причинами отставания искусства от требований, которые предъявляет ему общество, являются проявления формализма и недостаточно четкие представления о путях развития художественного творчества в ГДР. ЦК СЕПГ обратился ко всем художникам и писателям с призывом теснее связать свою деятельность с жизнью республики, рассматривая борьбу против буржуазных влияний как существенную предпосылку развития реалистической литературы, отражающей действительность с позиции партийности и народности.

В самом начале 50-х годов был проведен в жизнь ряд важных организационных мероприятий, способствовавших сплочению культурных сил и осуществлению задач, выдвинутых III съездом СЕПГ. В Постановлении по вопросам культуры, принятом еще в марте 1950 г., говорилось о необходимости укрепления руководящей роли рабочего класса и его партии во всех областях духовной жизни, предусматривалось расширение материальной базы культурного развития, меры по улучшению жизни интеллигенции. В 1951 г. была основана Академия искусств; ее президентом стал А. Цвейг. После III съезда немецких писателей, собравшегося в 1952 г., Союз писателей, ранее существовавший внутри Культурбунда, получил статус самостоятельной организации; его председателем была избрана А. Зегерс. В 1953 г. начал выходить печатный орган Союза, журнал «Нойе дойче литературе» (редактор В. Бредель). В его первом номере в качестве программного документа публиковалась в немец-

[1] Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, 1976 S. 191.
[2] Beschlüsse und Dokumente des III Parteitages des SED. Berlin, 1950, S. 50.

Lion Feuchtwanger
520 Paseo Miramar
Pacific Palisades, Calif.
Tel. Santa Monica 51402

14. Oktober 1949

Lieber, sehr verehrter Praesident Wilhelm Pieck,

Erlauben Sie uns, Ihnen und dem Kanzler Otto Grotewohl unsere herzlichsten Wuensche auszusprechen. Wir brauchen Ihnen nicht zu versichern, mit welch tiefer Teilnahme wir das Schicksal der jungen Republik unter Ihrer beider Fuehrung verfolgen.

In aufrichtiger Verehrung

Heinrich Mann

Heinrich Mann

Lion Feuchtwanger

Lion Feuchtwanger

Письмо Л. Фейхтвангера и Г. Манна президенту ГДР В. Пику от 14 октября 1949 г. по случаю образования Республики

ком переводе статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». В 1954 г. ранее действовавшая комиссия по делам литературы и издательств преобразуется в Министерство культуры; первым министром культуры ГДР стал Иоганнес Бехер.

Образование и становление ГДР проходило в сложной международной обстановке, в условиях обострившейся «холодной войны» и непрекращающихся попыток империалистических сил задержать движение социализма по немецкой земле. Противодействие процессу консолидации и сплочения деятелей культуры ГДР вокруг задач социалистического строительства принимало новые, все более агрессивные формы. Открытая государственная граница с Западным Берлином давала для этого многие возможности, вплоть до прямых диверсий. Идеологи империализма стремились любым путем увести литературу ГДР с дороги реализма и служения народу, парализовать в ней социально-активные силы.

Переход от антифашистско-демократической фазы развития к закладыванию основ социалистического общества в ГДР сопровождался процессом острой дифференциации в среде интеллигенции. Ряд писателей, не принявших перспективу социалистического развития, покинули республику, некоторые из них стали в дальнейшем ее врагами. В то же время складывались условия для более прочной связи деятелей культуры с жизнью народа и его повседневными нуждами.

После провала контрреволюционного путча (17 июня 1953 г.), когда подтвердилась верность подавляющего большинства деятелей культуры

ГДР делу социалистического строительства, идеологическое давление на писателей не стало меньше, но теперь оно шло чаще всего не с откровенно враждебных позиций, а под прикрытием лозунга «борьбы с догматизмом» и «улучшения» марксизма.

В таких сложных условиях развивалась в начале 50-х годов литература ГДР, отмеченная прежде всего поисками новых возможностей для овладения действительностью, процессами ее революционного переустройства. Осмысление, творческое освоение нового в жизни шло одновременно с ее строительством. «Необходимо было творить историю, чтобы рассказать о ней»[3]. Позднее А. Зегерс говорила: «Совершенно новой здесь у нас, в ГДР, стала наша реальность. Она впервые изображается немецкими писателями. Она нова и будет вечно меняться. Да, более того, она обязана меняться, как и сам писатель,— таким образом, существует два встречных движения: автора и реальности»[4].

В эти годы, которые позже будут часто называть по известному роману А. Зегерс, «временем решения», особое значение по-прежнему имела деятельность писателей старшего поколения, у которых за спиной была суровая школа антифашистской борьбы: И. Бехера, А. Зегерс, В. Бределя, Б. Брехта, Л. Фюрнберга, А. Цвейга, Л. Репна, Ф. Вольфа, Э. Клаудиуса, В. Йохо и др.; их теоретические выступления, огромная воспитательно-организационная работа, как и сама художественная практика этих лет, сыграли решающую роль в становлении молодой литературы ГДР, в осмыслении исторического опыта, в овладении — как принято говорить в ГДР — «новым предметом» (der neue Gegenstand) искусства. Одна из важнейших заслуг писателей этого поколения заключалась в том, что они сумели в новых условиях продолжить лучшие революционные и гуманистические традиции немецкой литературы, вернуть народу его великое культурное наследие. Их творчество стало связующим звеном между прошлым и будущим, на их опыт опирались писатели более молодых поколений: Э. Штриттматтер, И. Бобровский, Ф. Фюман, Ю. Брезан, Д. Нолль и другие, ставшие в дальнейшем ее крупнейшими представителями.

Новое вторгалось в литературу столь стремительно, что художественные поиски не поспевали за движением жизни. И в прозе, и в поэзии, и в драматургии этих лет по-прежнему господствовали мобильные жанры. Многие писатели начинали с репортажей, хроник, публицистических заметок, коротких рассказов, часто похожих на бытовые зарисовки; более значительные замыслы рождались, как правило, позже. Это был своеобразный бег наперегонки со временем, попытка «поймать» новые формы движения жизни.

Среди очерковых произведений начала 50-х годов есть немало заметных и значительных книг, оставшихся в истории литературы ГДР. Среди них следует назвать прежде всего «50 дней» (1950) В. Бределя, «Борьбу за медь» (1950) С. Хермлина, «О трудном начале» (1950) Э. Клаудиуса. Многие молодые писатели, вступая в литературную жизнь, обращались к документальному жанру, к репортажным зарисовкам: Г. Гауптман («Тайна Зозы», 1950), Г. Бенгш («Женщины, о которых говорят», 1950), Р. Шудер («Стекло. Встречи на народном предприятии Йенское стекло», 1952), П. Нелль («Место стройки — ГДР», 1951), Д. Нолль («Дама Перлон и другие репортажи», 1953) и др.

Очерковый характер большинства прозаических произведений начала 50-х годов нередко приводил к описательности, утрате художественной цельности. Писатели оставались в основном «регистраторами перемен» и не были еще в состоянии «охватить всю полноту явлений», обилие фактов превращало их произведения в «набор эпизодов», где реальность не столько изображалась, сколько «декларировалась»[5]. Характерно, что в

[3] *Wangenheim I. von.* Die Geschichte und unsere Geschichten. Halle (Saale), 1968, S. 22.
[4] Neue Deutsche Literatur, 1967, N 1, S. 9.
[5] См.: *Geerdts H. J.* Literatur unserer Zeit. Rudolstadt, 1961, S. 20, 22, 31—32.

А. Зегерс и Т. Манн во время юбилейных торжеств, посвященных 150-летию Ф. Шиллера. На заднем плане А. Абуш. Веймар. 15 мая 1950 г. Фотография

ряде случаев авторы возвращались к темам своих репортажных произведений на новом уровне (С. Хермлин в «Мансфельдской оратории», 1950; Э. Клаудиус в романе «О тех, кто с нами», 1951). Время скоро внесло свои поправки в понимание «литературы факта» и соотношения «документа» и художественного творчества. Дискуссии на эту тему наиболее остро развернутся на рубеже 50—60-х годов. Однако неоспоримым достижением прозы первых лет после создания республики было то, что в малых формах она активно осваивала исторически новый материал, фиксировала процесс переустройства жизни, формирование общественного сознания. «Несмотря на трудности овладения новыми явлениями общественной жизни ГДР в их историческом значении, во взаимосвязях, существующих между социальными сдвигами и переменами в людях, эти первые опыты в прозе оказывали далеко идущее историческое воздействие. Они помогали накоплению опыта, который в более поздние годы принесет свои плоды»[6].

Вряд ли можно назвать писателя, который в 50-е годы не отдал бы дань малым прозаическим формам. К рассказам обращаются в эти годы столь разные художники, как А. Цвейг, Л. Фюрнберг, Б. Узе, Э. Штриттматтер, И. Бобровский, Ю. Брезан. Героика антифашистской борьбы и преодоление прошлого в человеческом сознании стали содержанием сборников рассказов А. Зегерс «Мирные истории» (1950), «Первый шаг» (1952), С. Хермлина «В первом ряду» (1951), автобиографических очерков К. Грюнберга «Эпизоды» (1960), П. Кёрнер-Шрадера «Хлеб для большого стола» (1960), Я. Петерсена «Он писал это на песке» (1960). Заслуживают упоминания яркие поэтические миниатюры из крестьянской жизни «Миллионное царство и ломаный грош» Б. Зеегера (1956), «Чертова мельница» (1959) Э. Келера и мн. др.

Вслед за очерками, репортажами, рассказами — и одновременно с ними — появлялись и произведения более широких замыслов. Роман того времени сочетал в себе традиционные эпические формы и новые

[6] Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, 1976, S. 256.

черты, он собирал частички, черточки, детали новой действительности, обозначавшие переворот в жизни самых разных людей.

При всем неоспоримом многообразии романных форм, многим романам этого периода свойственна известная иллюстративность, однотипное построение сюжета, основанного чаще всего на последовательно-хронологическом изложении событий; судьбы героев, как правило, предрешены главной идеей романа, психологически недостаточно мотивированы. И тем не менее в эти годы созданы значительные и талантливые произведения, в основе которых выразительные характеры людей активного действия.

Важнейшее значение в истории литературы ГДР имеют книги, в которых писатели поднимают сложнейшую тему освобожденного труда. Вслед за романом Э. Клаудиуса «О тех, кто с нами» появился ряд произведений о жизни рабочего класса и его борьбе за построение нового общества: роман М. Лапгнер «Сталь» (1952), К. Мундштока «Светлые ночи» (1952), Г. Лорбеера «Семерка — хорошее число» (1953), Г. Тюрка «Хозяева соли» (1956). Судьба женщины на производстве стоит в центре романа А. Райнхард «Прямо в лето» (1953). Роман о чувстве ответственности современного рабочего, о новом понятии морали создает Р. Фишер («Мартин Хооп IV», 1955). Героика трудовых будней становится темой книги Я. Копловица «Жить без любви невозможно» (1956). Формирование характера молодого человека изображает Г. Ю. Штайнман в романе «Большая любовь» (1959), пользовавшемся популярностью среди читателей.

Социальные и психологические перемены в деревенской жизни стали темой ряда значительных произведений 50-х годов. Вслед за «Глубокими бороздами» (1949) О. Готше проблемам становления новых общественных отношений в деревне и борьбе с пережитками мелкособственнической психологии были посвящены романы Ю. Брезана «52 недели составляют год» (1953), цикл романов В. Райновского, начиная с «Маленькой головы» (1952) и кончая «Нетерпеливым» (1960), романы М. Нойман «Путь через поле» (1955), И. Хардер «В доме на Визенвег» (1956), «Облака над Визенвег» (1960). Деревне посвятил свои талантливые самобытные книги Б. Фёлькнер — «Дни становятся светлее» (1952), «Любовь Герды Хельштед» (1957), дилогию «Люди из Карвенбруха» (1955) и «Крестьяне из Карвенбруха» (1959). Особое место в ряду произведений о деревне, созданных в 50-е годы, занимают романы Э. Штриттматтера «Погонщик волов» (1950), «Тинко» (1954), а также «Осенний дым» (1961) Б. Зеегера.

Если в начале 50-х годов попытки отразить новую действительность играли важную роль уже сами по себе и потому широко поддерживались общественностью, то вскоре в литературной жизни ГДР стали преобладать более высокие требования к художественному уровню произведений, их эстетической ценности. Выражая эти настроения, П. Рилла, один из ведущих критиков, говорил в статье «Искусство в социалистическом строительстве»: «Двумерное изображение в искусстве не может быть действенным. Действенна лишь глубокая и сконцентрированная реальность, которая за единичным событием, за отдельной темой дает почувствовать все богатство проявлений воли, мысли, чувства, все, чем так многообразно и богато отмечена жизнь каждого человека〈...〉 Чем пластичнее представлена жизнь каждого, тем с большей пластичностью выступает в конкретно изображенных фазах общественного процесса как единое целое наша новая социальная и национальная действительность» [7].

Подобные голоса, часто раздававшиеся начиная с середины 50-х годов в ходе многих дискуссий по текущим проблемам, которые сопровождали литературную жизнь ГДР, свидетельствовали о ее здоровом и плодотворном развитии. Требование индивидуально-конкретного в искусстве

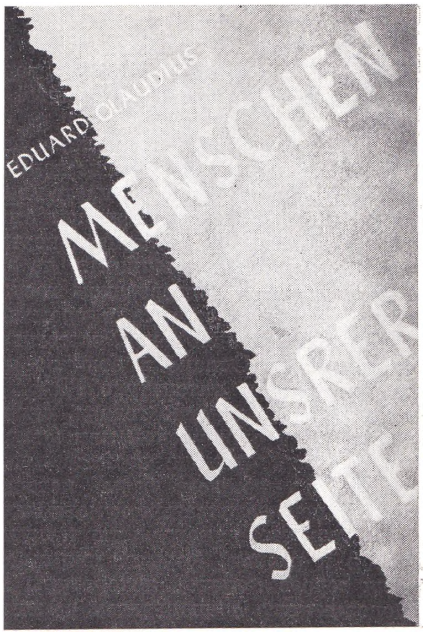
---

[7] *Rilla P.* Die Kunst im sozialistischen Aufbau.— In: Kritik in der Zeit. Halle (Saale), 1970, S. 265.

скрывало за собой заботу о его художественной силе, масштабе обобщения социальных процессов, глубине проникновения во внутренний мир человека.

На IV съезде писателей, состоявшемся в 1956 г., И. Бехер выступил с программной речью, в которой выдвигал задачу развития в ГДР национальной социалистической литературы. Накопленный опыт давал все основания для такой постановки вопроса.

Вторая половина 50-х годов была отмечена большими успехами социалистического строительства во всех сферах общественной жизни ГДР. Эти успехи сказывались самым непосредственным образом и на литературном развитии, шедшем в условиях острых и сложных творческих дискуссий. Важную роль играло преодоление догматического подхода к художественному творчеству, который нередко давал себя знать в недавнем прошлом и использовался противниками социалистического искусства в своих враждебных целях.



Обложка книги Э. Клаудиуса «О тех, кто с нами», 1952

Широкое внимание привлекали книги автобиографического характера. Размежевание с прошлым, формирование нового отношения к действительности — эти проблемы, волновавшие миллионы читателей, находили отражение в произведениях, авторы которых, критически анализируя собственный путь, показывали сложность и одновременно закономерность преодоления старого. Авторами их были люди самых разных биографий. Большой отклик, в частности, получила книга бывшего полковника гитлеровской армии Р. Петерсхагена «Пробуждение совести» (1957).

Элемент автобиографичности присущ и многим романам тех лет. Их главное достоинство состояло, по выражению А. Зегерс, в «ощущении достоверности», сопричастности, личной доверительности, более того, ощущении «сораскаяния»[8], которое вызывалось в читателе близостью жизненного опыта автора тому, что было пережито им самим.

Многие прозаические произведения, появившиеся в 50-е годы, свидетельствовали о возрождении в литературе ГДР (в своеобразном новом преломлении) традиционного для немецкой литературы жанра «романа воспитания», восходящего еще к «Вильгельму Мейстеру» Гёте. Эта очень национальная форма эпического повествования (по определению Томаса Манна) переосмыслялась в условиях революционного преобразования действительности, требовавшего от каждого человека сознательного определения своего места в жизни.

Проблему воспитания нового человека, обретавшую для литературы ГДР огромное значение, нельзя было решать вне соотнесенности с осмыслением истории мира, прежде всего недавней истории Германии. Произошло своеобразное «наложение» литературных традиций на потребности текущей литературы, стремящейся к глубокому познанию и воплощению реально пережитого. В центре классического «романа воспитания» стоит один герой, на нем сосредоточено внимание автора, его эволюция

---

[8] Слово, введенное А. Зегерс в повести «Через океан».

образует суть движения сюжета; изложению чаще всего присуща форма повествования от первого лица. Эти структурные элементы оказались наиболее близкими молодым авторам, пришедшим в литературу ГДР и осмысливающим свой жизненный опыт в новой исторической перспективе.

Герои большинства «романов воспитания», появившихся в литературе ГДР в те годы, наделены достоинствами своих предшественников (смутная неудовлетворенность настоящим, стремление к критическому осознанию жизни) и их несовершенствами (пассивность, неосознанность причин своего разлада с действительностью и вытекающая отсюда нечеткость целей, диктуемых внешними, не зависящими от них обстоятельствами); они выросли в гитлеровском государстве, школе, семье, казарме. Механизм движения сюжета в «романе воспитания» заложен в самой идее совершенствования героя, естественная хронология его жизни определяет композицию. Однако в отличие от традиционных форм герой «романа воспитания» в литературе ГДР проходил как бы две стадии становления. Первая, условно говоря, «критико-аналитическая» (неприятие сущности мира буржуазной или фашистской Германии), совпадала с обычной линией «романа воспитания». Трагедией многих героев таких романов в прошлом была исторически предрешенная невозможность жизненной реализации гуманистических идеалов. Поэтому финалы оказывались часто трагедийными или утопичными, порой же они приводили героя к разным формам примирения с буржуазной действительностью. Для героев молодой литературы ГДР открываются новые возможности, порожденные социальными изменениями. Но большинство произведений 50-х годов ограничивалось самопознанием и самоопределением главного персонажа по отношению к окружающему миру (первый том «Чудодея» Э. Штриттматтера, «Подкидыш» Г. Иобста, «Гимназист» Ю. Брезана и др.); пути перехода человека из одного «исторического состояния» в другое были еще не познаны литературой в достаточной мере («Мое поколение до сих пор не до конца «переварило» пережитое» *,— скажет позднее К. Вольф).

В традиционном «романе воспитания» фигура главного героя обычно доминировала, второстепенные персонажи воспринимались скорее как статисты, которые, сыграв свою «воспитательную» роль, уходили со сцены. В романе ГДР речь идет о «воспитании» целого поколения и потому в нем возникают параллельные судьбы, играющие важную роль в идейном замысле всего произведения и его композиции. Меняется и соотношение главного и второстепенных героев. Последние перестают быть лишь носителями определенных идей, с которыми сталкивается главное действующее лицо. Реальность, окружающая героя и выполняющая роль «школы жизни», представала раньше лишь в некоторых необходимых моментах, важных для процесса «воспитания», оставаясь, как правило, за пределами повествования. В романе ГДР изображение реальности во всех ее противоречиях обретает все большее значение. И хотя в ряде произведений, появившихся в 50-е и в начале 60-х годов, сохраняется известная иллюстративность (что приводило, с одной стороны, к «приключенческим излишествам», с другой — к возникновению своего рода обязательных схем, через которые проходили «воспитуемые»), изображение меняющейся действительности, отношений между героем и внешним миром становится в целом более убедительным, художественно зрелым.

Литература стремилась создавать выразительные человеческие характеры, показывать их в движении, в становлении (на необходимость этого постоянно указывали и И. Бехер, и А. Зегерс, и Б. Брехт), изображать развивающегося героя, обретающего новые связи с действительностью. Эта характерная для литературы ГДР тенденция более полно раскроется позднее, но ее первые проявления отчетливо видны уже в 50-е годы. Собственно, и общество в целом, и каждый человек в отдельности

* *Вольф К.* Разговор с Константином Симоновым.— Лит. обозрение, 1974, № 2, с. 88.

проходили свою школу формирования, определения и осознания своего «я» в его отношениях с окружающим миром. «Роман воспитания», которому присуще внимание к различным сторонам человеческого характера, всегда сосредоточивался на внутреннем мире героя и его связях с обществом. Поэтому он был близок задачам формирования нового человека; чтобы строить новое, необходимо осознать ошибки прошлого.

Знаменательным художественным явлением этих лет стал «Чудодей» Э. Штриттматтера (т. I — 1957). Ю. Брезан в романе «Гимназист» (1958), первом томе трилогии, рассказывает о трудной судьбе молодого лужичанина Феликса Хануша. Перед нами широкое эпическое полотно, охватывающее историю подневольной жизни сербо-лужицкого меньшинства в вильгельмовской и гитлеровской Германии на протяжении нескольких десятилетий. Трагически сложный, полный горестных приключений путь «подкидыша» Адама Пробста прослеживает в основанной на автобиографических мотивах трилогии Г. Иобст (романы «Подкидыш», 1957; «Воспитанник», 1959; «Бродяга», 1963). С иронией рассказывает автор о бесчисленных ловцах человеческих душ, которые с поворотами истории Германии меняли лишь маски, а цель их всегда оставалась прежней — жажда господства любой ценой и под любыми вывесками. Им противостоит удивительно человечная и живо выписанная фигура рано погибшего коммуниста дяди Карла. Именно его образ становится для бездомного «подкидыша» Пробста путеводной звездой, которая вывела его к новой жизни.

Мотив духовного и нравственного развития личности на фоне ключевых событий эпохи, общественных и политических преобразований звучит в романах В. Йохо «Путь из одиночества» (1953) и «Поворотный пункт» (1957). Б. Фёлькнер в дилогии о «людях из Карвенбруха», как и В. Бредель в трилогии «Родные и знакомые» (1941—1953), показывает не просто воспитание одного героя на фоне истории, а самое историю, творимую людьми, воспитывающимися в процессе созидания и борьбы. Г. Мархвица вслед за романом «Кумиаки», вышедшим еще в 1934 г., написал «Возвращение Кумиаков» (1952) и «Кумиаки и их дети» (1959), в которых продолжена линия пролетарского «романа воспитания».

Большое место в литературе 50-х годов занимают произведения об антифашистской борьбе в годы второй мировой войны. В 50-е годы наиболее значительные произведения на эту тему, включающую в себя острейшие проблемы национальной жизни, были созданы писателями старшего поколения, прошедшими многолетнюю школу антифашистской деятельности. Широкую известность получил роман Б. Апица «Голые среди волков» (1958), который можно назвать художественно наиболее сильным произведением о героическом антигитлеровском сопротивлении в условиях фашистского концлагеря. Этот роман о Бухенвальде стал подлинным гимном интернациональному братству и человечности антифашистов.

В середине 50-х годов в литературе ГДР начала возникать новая и важнейшая для нее тема — «расчет с прошлым» того поколения, которое воспитывалось в гитлеровских школах и казармах и принимало участие в захватнической войне на «неправой стороне». Резко поставленная Ф. Фюманом уже в его поэме «Путь в Сталинград» (1953), эта тема была продолжена им в повести «Однополчане» (1955); она прозвучала и в рассказе К. Мундштока «До последнего солдата» (1956). В центре рассказа — трагедия солдата Холлерера, которого с преступным режимом связывает «только то, что он за него умирает». Холлерер безмерно одинок: когда он решает дезертировать, другие солдаты по приказу командира Вайса, хитрого и жестокого служаки, преследуют его, и он, так хорошо знавший и любивший каждого из них, вынужден по одному их перестрелять. В последней сцене Холлерер убивает Вайса и сам умирает от его пули. Этот небольшой рассказ несет в себе общую, поднятую до обобщенно-символического смысла идею. С Вайсами нужно было кончать твердо и последовательно — таков вывод из рассказа, но Холлерер перед смертью понимает, что он виноват и сам, ибо начал действовать слиш-

ком поздно. (Эстафета надежды была подхвачена героем следующей новеллы К. Мундштока «Солнце полуночи», 1959, который в аналогичной ситуации сумел убедить и спасти своих друзей — солдат.)

Вскоре появился роман Г. Отто «Ложь» (1956, переработанный вариант — 1965), сюжетной основой которого стал уже процесс высвобождения солдата гитлеровской армии из-под лжи нацистской идеологии. Это история молодого новобранца Хаверкорна, не желающего принимать участия в преступлениях. Получив приказ расстрелять «русскую партизанку», он стреляет мимо нее; но это не спасает жертву от пуль других участников расстрела. Только долгое пребывание в плену, где он путается в показаниях (ибо считает, что никто не поверит в его невиновность), где ему приходится встретиться с самыми разными немцами, в том числе и со своим командиром-фашистом, заставляет Хаверкорна в конце концов «найти начало»: ошибка его была не в том, что он отказался убивать русскую девушку, а в том, что он не догадался направить оружие против врагов в своей собственной стране.

Роман Г. Отто вводил тему «расчета с прошлым» фронтового поколения в русло «романа воспитания». Во многих книгах конца 50-х — начала 60-х годов эта линия будет продолжена.

Чувства очень разных по социальному положению, биографии и душевному складу людей точно определил В. Нойхауз, жизненный путь которого был близок судьбе главного персонажа его романа «Украденная юность» (1959), имевшего большой успех: «С того часа, когда я решил для себя положить конец фашистской войне, я искал нового, спасительного берега, где человек живет как человек, а жизнь человеческая обретает свой подлинный смысл» [10].

В 50-е годы появляется немало произведений, художественно осмыслявших революционную борьбу немецкого рабочего класса. Важнейшую воспитательную роль играли книги Л. Ренна, В. Бределя, Г. Мархвицы и других писателей старшего поколения, отразивших в своем творчестве личный опыт участия в революционном антифашистском движении. В этой связи необходимо назвать книги К. Грюнберга, Э. Велька, Л. Турека, Ф. К. Вайскопфа, О. Готше и др. К более раннему периоду немецкого рабочего движения XX в. обратился Т. Харих — «За черными лесами» (1951), «В долине заложников» (1952).

Осмысление истории Германии явилось одной из важных задач литературы 50-х годов. Понадобилось заново оценить прошлое, фальсифицированное гитлеровской пропагандой, чтобы яснее увидеть и понять настоящее. Для миллионов немцев это был период познания самих себя и своей родины. Немаловажную роль в этом процессе сыграли также исторические романы, обращенные к далеким эпохам. Пролетарский поэт и прозаик Г. Лорбеер посвящает многие годы работе над трилогией о Мартине Лютере «Мятежники из Виттенберга» (1956—1963), с марксистских позиций освещает период крестьянских войн в Германии; его главными героями становятся народные массы. Перу Р. Шудер принадлежит повесть о Томасе Мюнцере «Мой серп остр» (1955). Она же создает романы о великом ученом Иоганне Кеплере — «Сын ведьмы» (1957), «На чертовой мельнице» (1959). Г. Ю. Геердтс, писатель, ученый и критик, обращается к образу революционера Георга Форстера — «Рейнская увертюра» (1954), пишет о Георге Бюхнере — «Надежда за горизонтом» (1956). Значительную известность приобрел роман Г. Глогера «Солдат и его лейтенант» (1955), рисующий жизнь простых людей в Берлине начала прошлого века; в главном герое воплотилась судьба народного мудреца, смутьяна и весельчака, противостоящего прусской косности и рутине.

Особое место занимает творчество А. Цвейга, продолжавшего работу над циклом «Большая война белых людей», посвященным первой мировой войне. К этому периоду относится, в частности, роман «Затишье»

---

[10] Junge Schriftsteller der DDR in Selbstdarstellungen. Leipzig, 1965, S. 159.

Суперобложка романа Б. Фёлкнера «Крестьяне из Карвенбруха», 1959

(1954), предметом изображения в котором стала борьба молодого Советского государства за мир — заключение Брестского мира.

Но, конечно, при всем интересе к прошлому, как недавнему, так и более отдаленному, главное внимание писатели обращают к современности, к теме социалистического строительства. Сложность отражения будней состояла не только в том, что это было поле, еще не освоенное литературой («Поезд новой немецкой литературы...идет по целине»,— писал Э. Штриттматтер[11]), но в известном смысле и в том, что здесь отсутствовала напряженность обнаженных трагических коллизий, характерных для времени войны и фашизма. Чем глубже проникали перемены в общественные отношения, тем значительнее становились изменения в духовной сфере. Особенно сложно для молодого искусства было уловить сдвиги в сознании, в психологии людей, проявляющиеся в процессе труда и в отношении к труду. А между тем именно повседневная трудовая деятельность становилась главным содержанием человеческого бытия; минуя эту сферу реальной действительности, писатель уже не мог глубоко познать и показать истинный облик своего современника. «В настоящее время, здесь, у нас, в труде и через труд человек полностью проявляет себя. Он уже не аноним. Он — центр общественной жизни»[12],— говорила А. Зегерс на V съезде писателей.

Крупнейшим событием в литературе ГДР конца 50-х годов был выход в свет большого романа А. Зегерс «Решение» (1959). В этом романе писательница обратилась к событиям самого недавнего времени — первым годам существования республики, связав судьбы своих героев с борьбой за социализм, поставив их перед необходимостью выбора своего жизненного пути. А. Зегерс воссоздает в своем эпически развернутом повест-

[11] *Штриттматтер Э.* Литература сегодня.— Вопр. лит., 1964, № 5, с. 161.

вовании сложный и долгий путь формирования новых моральных принципов, установления новых отношений между людьми. Роман «Решение» стал в известном смысле слова обобщением опыта молодой литературы ГДР в овладении новым жизненным материалом. Он отразил и новые масштабы ее возможностей.

В 1959 г. в г. Биттерфельде состоялась конференция, организованная издательством «Миттельдойчер ферлаг». В ней приняли участие многие известные писатели, работники издательств, представители рабочих коллективов. Конференция, следуя решениям V съезда СЕПГ (июль 1958 г.), призвала деятелей культуры ГДР быть ближе к повседневной жизни республики, активнее откликаться на требования трудящихся, удовлетворять их нужды. Эта конференция сыграла большую роль в литературной жизни ГДР последующих лет, хотя в некоторых областях творчества вскоре дали себя знать тенденции узкой трактовки принятых на ней решений. Тенденции эти были со временем преодолены. Положительным итогом Биттерфельдской конференции стало укрепление связи писателей с жизнью рабочего класса, с жизнью республики, которое проявилось уже в самое ближайшее время.

Своеобразной летописью трудовых свершений молодого государства с первых дней его существования послужили сборник репортажей О. Готше «На улицах, которые мы строили сами» (1959), книга Р. Хастед «Дни с Зеппом Цахом» (1959), написанный вместе с бригадиром химического комбината в Биттерфельде Г. Гланте «Дневник одного бригадира» (1960) В. Нойхауза, «Биттерфельдские истории» (1961) Э. Нойча, очерки Ф. Фюмана «Подъемный кран и голубой Петер» (1961).

Большой читательский отклик и острые споры в критике вызвал роман Б. Рейман «Вступление в будни» (1961), в котором писательница поставила проблему воздействия рабочего коллектива на молодое поколение, выросшее в послевоенных условиях и принимающее социальные достижения ГДР как нечто естественное, само собой разумеющееся. Рассказывая о молодой девушке и двух юношах, направленных после окончания школы на крупное промышленное предприятие, Б. Рейман показывает зарождение новых отношений между личностью и трудовым коллективом, сложный процесс, в ходе которого выковывается дух коллективизма, уважение к труду, преодолевается юношеский эгоцентризм. В этом произведении, во многом еще незрелом, привлекает искренность, внутренняя убежденность писательницы. Удался в повести образ мастера Хамана, передового рабочего и наставника молодежи, человека высоких нравственных качеств.

В критике раздавались голоса, отрицавшие эстетическую ценность книги на том основании, что Б. Рейман обратилась в ней к «производственной тематике», к «рабочему человеку». Молодую писательницу поддержала А. Зегерс, решительно сказав о праве писателя выбирать материал для своих книг «из сферы производства» [13]. Выступление А. Зегерс имело большое значение для правильной ориентации литературы.

V съезд писателей ГДР, собравшийся в мае 1961 г. в Берлине, подвел итоги литературного развития первого десятилетия существования ГДР. С основным докладом «О глубине и широте в литературе» на съезде выступила А. Зегерс. Отметив, что в определенные периоды развития литературы ГДР внимание было привлечено в большей мере к ее широте, чем к глубине, она говорила о необходимости создания произведений подлинной эстетической ценности, в которых широта и глубина сочетались бы, не противореча друг другу. Подчеркивалась главная мысль съезда — необходимость дальнейшего совершенствования писательского мастерства, подъема художественного уровня. Первый период становления литературы ГДР закончился. Он принес свои немалые плоды, подготовил условия для дальнейшего подъема.

---

[12] Иностр. лит., 1961, № 9, с. 167.
[13] *Seghers A.* Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Berlin, 1970, Bd. II, S. 133.

Глава третья

АРНОЛЬД ЦВЕЙГ

(после 1945 г.)

Арнольд Цвейг[1] (1887—1968) вернулся из эмиграции в октябре 1948 г. в демократический сектор Берлина, будущую столицу ГДР. Такое решение предопределялось всем предшествующим творческим и жизненным путем писателя. Он принял самое деятельное участие в общественной и культурной жизни, в марте 1950 г. был избран первым президентом Академии искусств и пробыл на этом посту до 1953 г., оставаясь в дальнейшем почетным президентом Академии. А. Цвейг стал депутатом Народной палаты ГДР (1949—1967), почетным членом бюро президиума Культурбунда. В 1950 г. его творчество было отмечено Национальной премией.

Весьма интенсивной была международная деятельность писателя: он участвует в Первом Всемирном конгрессе сторонников мира в Париже, на Втором конгрессе его избирают в Бюро Всемирного Совета Мира. В 1958 г. А. Цвейг удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», торжественно врученной ему в ноябре 1958 г. в Кремле.

А. Цвейг издавна испытывал глубокую симпатию к России, делая героями своих книг русских людей, как это было, например, в «Минувших днях» или в «Споре об унтере Грише». Русские писатели постоянно входили в круг духовных и эстетических интересов А. Цвейга. Первый раз А. Цвейг посетил Советский Союз в 1952 г. в связи со 100-летием со дня смерти Гоголя, выступал на торжественном заседании в Большом театре. Поездка эта отражена в «Советском дневнике 1952 г.». А. Цвейг не только описывает свои непосредственные впечатления от гоголевских торжеств, от встреч с советскими писателями, посещений театров, музеев и т. д.— в книге поднимаются общие вопросы жизни и искусства; она полна размышлений о будущем, тревоги за судьбы мира и человечества.

В эти годы писатель продолжает главное дело всей своей творческой жизни — цикл романов о первой мировой войне, объединенных под названием «Большая война белых людей». В 1954 г. появилась пятая книга цикла — роман «Затишье». Ни один из романов А. Цвейга не подвергался в процессе работы таким коренным изменениям, как это произведение. Основное его ядро возникло еще в 1930—1931 гг. как первоначальная редакция «Воспитания под Верденом», написанная от лица главного героя Вернера Бертина. Этот первоначальный вариант не был использован А. Цвейгом при создании его знаменитого романа «Воспитание под Верденом» (1935), писатель вернулся к нему лишь через два десятилетия. Обогащенный впечатлениями от поездки в Советский Союз, А. Цвейг развил ряд мест рукописи — особенно те страницы, где говорится о заключении мира в Брест-Литовске. Так возник роман «Затишье», в котором рассказ Вернера Бертина о событиях под Верденом чередуется с непосредственным изображением событий, связанных с переговорами о мире. История создания романа «Затишье» дает ключ к пониманию его противоречий, сильных и слабых сторон.

[1] О творчестве Цвейга до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1967, т. 5. с. 528—542.

Склонный к самоанализу, А. Цвейг отмечает в статье «О моем романе „Затишье“», что композиция всего цикла вырабатывалась им постепенно, в течение многих лет и что нервом всего повествования он считает «процесс созревания писателя и солдата Бертина, его освобождение от иллюзий, признание действительности»[2]. С этой точки зрения «Затишье» представляет собой важнейшее звено цикла, ибо на протяжении всей книги Вернер Бертин занимается осмыслением прошлого с позиций приобретенного им исторического опыта. Он рассказывает об уроках жизни, которые «по сей день жгут сердце». Сравнивая «Затишье» с «Воспитанием под Верденом», Л. Фейхтвангер справедливо утверждает, что в новом произведении автора не столько интересуют события сами по себе, сколько «то воздействие, которое они оказывают на героя»[3].

Размышление, анализ, самооценка определяют характер художественной ткани романа, представляющего собой неторопливый и подробный рассказ Вернера Бертина о пережитом под Верденом. Тем самым «Воспитание под Верденом» и «Затишье» создают как бы двойную оптику, двойное восприятие одного и того же события. Если в основе «Воспитания под Верденом» лежит изображение жизни в ее повседневном течении, то в «Затишье» те же события оцениваются с определенной временной и психологической дистанции.

Эволюция позднего А. Цвейга идет в сторону интеллектуальной прозы. «Затишье» — характерное проявление этой тенденции. Обстоятельный аналитический рассказ Бертина о боях под Верденом чередуется в романе с изображением событий, происходивших на русско-германском фронте непосредственно перед заключением перемирия в Брест-Литовске. Главным в это время была проблема мира. И то, что один из персонажей романа читает «Войну и мир» Толстого, приобретает в контексте всего произведения символический смысл.

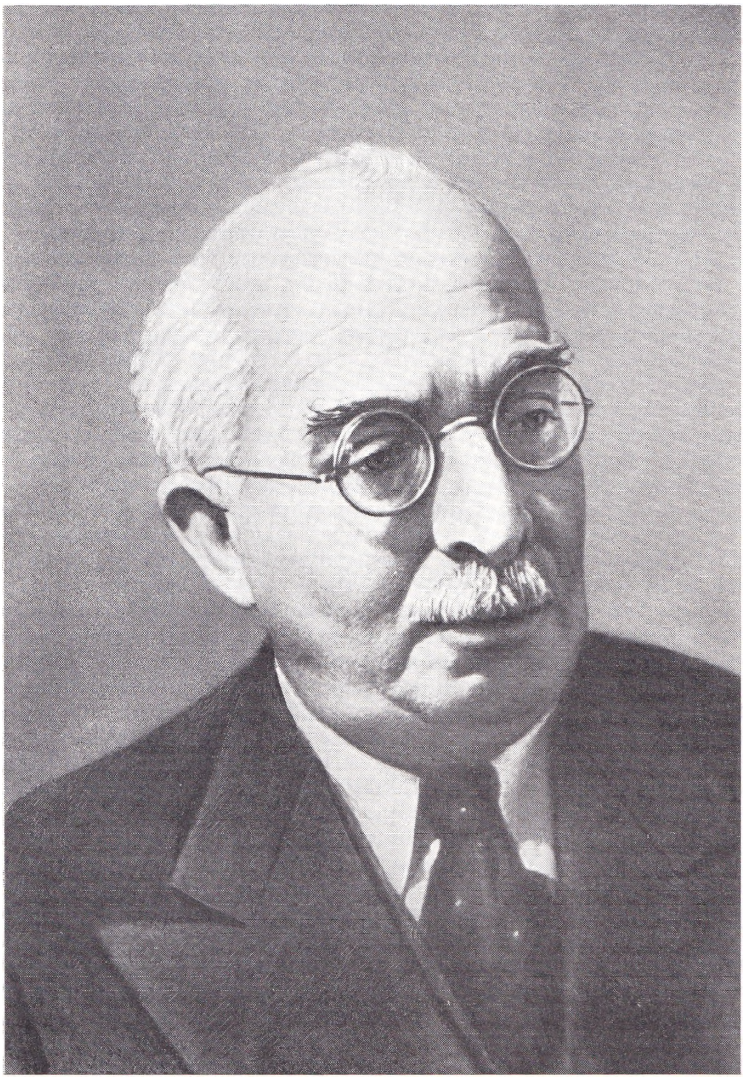
Изображая русско-германский фронт в период ноября-декабря 1917 г., А. Цвейг показывает воздействие Октябрьской революции на умы и сердца самых различных людей, передает те надежды, которые пробудила в немецком народе революция в России. Имя Ленина становится самым популярным и дорогим именем для простых людей. Пример русских, стремящихся к миру, борющихся за мир, воодушевляет немецких солдат. В ленинском Декрете о мире они видят выражение собственных устремлений. С волнением воспринимают жители Мервинска, где происходит действие, весть о проезде через их город русских представителей, направляющихся в Брест-Литовск. Жадно смотрят герои романа на делегацию, символизирующую для них русский народ, с воодушевлением говорят о том, что русские ведут переговоры о всеобщем мире, а не только о мире для России.

Тема мира органически вытекает из самого отраженного в книге исторического материала. Однако характер ее развития в романе обусловливается также и тем, что на ленинский Декрет о мире, на переговоры в Брест-Литовске А. Цвейг смотрит глазами человека, у которого за плечами большой исторический опыт второй мировой войны и участия в борьбе за мир в 50-е годы.

Роман «Затишье» более публицистичен, чем предыдущие произведения, входившие в цикл «Большая война белых людей». Политическая тенденция выражена в нем яснее и четче. По сравнению с «Воспитанием под Верденом» глубже обрисованы образы солдат, выступающих против войны. Следует прежде всего отметить образ гамбургского рабочего Юргенса, который в знак протеста отказался разгружать вагоны. В лице учителя Гройлиха А. Цвейг вывел сознательного революционного солдата, обладающего ясностью перспективы и твердостью характера, что не было свойственно, например, Палю из «Воспитания под Верденом».

---

[2] *Zweig A.* Früchtekorb: Jüngste Ernte. Rudolstadt, 1961, S. 144.
[3] Sinn und Form, 1955, N 1, S. 149.



АРНОЛЬД ЦВЕЙГ

Фотография

Особое место в романе занимает история Игнаца Наумана, рядового солдата, тихого и незаметного человека. В русской делегации Науман видит вестницу мира, он пытается подойти, пожать русским руку, от имени немецких солдат поблагодарить их. Однако унтер-офицер зверским ударом в ухо сбивает Игнаца Наумана с ног. Затравленный, оглохший от удара Науман кончает жизнь самоубийством.

Для Вернера Бертина случай с Науманом — еще одно звено в цепи злодейств германского милитаризма. Погибший в «Воспитании под Верденом» Кристоф Кройзинг был ярким талантом, незаурядной личностью, Науман — скромен, неприметен, простодушен. Но оба они стали жертвами германской военной машины. Думая о Кройзинге и Наумане, Вернер Бертин приходит к выводу, что порочна и несправедлива сама структура общества, убившего этих столь разных людей.

«Затишье» вмонтировано А. Цвейгом в уже существующий цикл романов как еще одно звено. Роман кое в чем повторяет «Воспитание под Верденом». Герои его вспоминают события, известные читателю по другим книгам цикла. Хронологически события, изображаемые в «Затишье», следуют за «Спором об унтере Грише», и судьба Гриши, его образ неоднократно возникают перед мысленным взором Вернера Бертина и других персонажей «Затишья». Бертин пишет трагедию «Бьюшев», в которой рассказывает о горестной участи Гриши. «Гриша не мог знать, не мог оценить силы смертельного страха перед большевизмом, страха, которым заболел германский генералитет еще в пору кратковременного пребывания у власти Керенского» — уже одна эта фраза из «Затишья» характеризует дистанцию, отделяющую Цвейга периода зрелости от 20-х годов. В «Затишье» Гриша продолжает жить и в своей дочери Елизавете, которую рожает Бабка. Как бы предвосхищая последний по хронологии изображаемых событий роман цикла «Возведение на престол короля», опубликованный в 1937 г., А. Цвейг выводит в «Затишье» Пауля Винфрида. Так писатель стягивает воедино сюжетные нити предыдущих и последующих романов, сознательно подчеркивая цикличность, взаимосвязанность своих произведений о первой мировой войне.

Это было особенно важно сделать при окончательном оформлении цикла, который, как известно, имеет двойную хронологию — последовательность создания романов не совпадает с последовательностью отраженных в них исторических событий. И порой получалось, что события, исторически более поздние, воспроизводились в произведениях, написанных ранее.

Шестым по хронологии создания цикла «Большая война белых людей» является роман «Время назрело» (1957, по изображенному же в нем отрезку истории он первый). Действие его начинается в августе 1913 г. Само название говорит о том, что речь здесь идет о кануне больших событий. В одной из первых глав А. Цвейг выводит молодую влюбленную пару — Вернера Бертина и Ленору Валь, которые едут отдыхать на юг — в Тироль и Италию. Влюбленные беспечны и веселы, они упиваются природой, морем, солнцем, памятниками старины, искусством бессмертных итальянских художников. Зловещим контрастом к их безмятежному, бьющему через край счастью выглядят изображенные в романе деловые встречи немецких промышленников и генералов, разговоры о вооружении, о военно-стратегических планах.

А. Цвейг раскрывает тайну зарождения войны, он выводит на сцену те социально-политические силы, которым война выгодна,— рурских промышленников, банкиров, прусскую военщину. Подготовка войны ощущается во всем: молодежи прививают экспансионистские идеи, школьники пишут сочинения на тему о том, как нужны Германии колонии, заучивают наизусть сентенции, вроде «война — начало всех вещей» и т. д.

Полковник Шиффенцан, знакомый читателю по роману «Спор об унтере Грише» (где он выведен уже как генерал), и его друг промышленник Шиллес мечтают о новых колониях, о «Соединенных Штатах Европы», о «великой Германии», в состав которой, помимо восточных зе-

мель, войдут Швейцария, Бельгия и Голландия. Читатель убеждается в том, что убийство в Сараеве эрцгерцога Фердинанда оказалось просто удобным поводом, которым воспользовались те, кто уже давно готовил войну.

Так же как и в «Затишье», в романе «Время назрело» сравнительно мало действия. Писатель показывает своих героев в их разговорах о войне и мире, о судьбах поколения. Более широко, чем в предыдущих книгах, А. Цвейг отражает в новом романе общественную мысль той эпохи, события литературной жизни. Все это, как правило, раскрывается в связи с характеристикой Вернера Бертина. Он ищет свое место в жизни и литературе, увлекается самыми разными писателями, в том числе Георгом Бюхнером, к которому чувствует внутреннюю близость. Речь, которую Вернер Бертин произносит на одном из рабочих собраний, свидетельствует о его политической зрелости: хотя писатель изображает Бертина на самом раннем этапе его духовного развития, в обрисовке этого характера не могла не сказаться идейно-эстетическая эволюция самого А. Цвейга.

В роман «Время назрело» введены многочисленные авторские отступления, своеобразные предсказания завтрашнего дня. Часто, прерывая ровное, объективное повествование, А. Цвейг сообщает, что произойдет с различными персонажами в недалеком будущем, т. е. в то время, которое уже описано в следующих (по хронологии действия) романах цикла. Таким способом писатель подчеркивает, что он говорит о событиях первой мировой войны ретроспективно, что ему хорошо известно, как в дальнейшем сложится не только жизнь его героев, но и исторические судьбы народов и стран. Одновременно А. Цвейг заставляет читателя вспомнить другие книги цикла.

Предвосхищение будущего в романе проявляется не только в авторских отступлениях, но и в деталях самого повествования. Описывая, например, праздничное карнавальное веселье в Мюнхене, А. Цвейг дает зловещий портрет «некоего Гитлера, сына австрийца по фамилии Шикльгрубер, полного ненависти ко всему этому задору, этой радости жизни, разделять которую ему раз и навсегда заказано».

«Время назрело» — полифоническая увертюра к драматическим событиям, которые развернуты в других романах цикла «Большая война белых людей». По мере работы над циклом углублялся реализм А. Цвейга, расширялся круг затрагиваемых им социально-нравственных проблем. От абстрактно-этической критики германской государственной машины в «Споре об унтере Гришe» он приходит к конкретному историческому анализу причин, породивших войну, к раскрытию реальных общественных противоречий, связи и взаимодействия причин и следствий, к разоблачению классовых основ германского милитаризма, к пониманию истории как творчества народных масс. Поэтому материал недавнего прошлого дает ему возможность вести бой с милитаризмом, с идеологией фашизма, утверждать непреложную необходимость обновления мира.

Один из самых тонких ценителей таланта А. Цвейга и его друг Л. Фейхтвангер в письме к нему от 11 декабря 1957 г. отмечал, что в романе «Время назрело» его увлекли описания предвоенного Мюнхена, баварской и тирольской природы, Потсдама и Берлина того времени, тех мест, которые были так знакомы самому Фейхтвангеру в молодые годы. Но не только личные ассоциации привлекли Фейхтвангера. Он отмечает, что новый роман органично входит в цикл, что он снова убедился в умении А. Цвейга связывать судьбы отдельных людей с магистральным потоком большой истории[4].

Последнее из крупных художественных произведений А. Цвейга — роман «Мечта обходится дорого» — появился в 1962 г. «Название нового романа А. Цвейга перевести трудно. Немецкое слово „Traum“ многосмысленно. Это — и сон, и мечта, и греза, и сновидение, и иллюзия. Ар-

[4] См.: *Zweig A.* Ein Almanach. Berlin, 1962, S. 195.

нольд Цвейг на протяжении романа отчасти играет этой многосмысленностью, так что его герою — немецкому врачу еврейского происхождения — „дорого обходится" целый комплекс осмысления действительности, в который входит ряд значений слова „Traum"» [5],— пишет Е. Книпович.

В центре романа — известный врач-психиатр Рихард Картхауз, вынужденный эмигрировать из гитлеровского рейха. Подобно другим героям Цвейга, Картхауз — интеллигент-гуманист, которого больно ранит несправедливость, произвол, беззаконие. И подобно Бертину, он проходит через воспитание войной, на собственном опыте постигая нехитрую истину, что жизнь требует выбора, четкой позиции, заставляет принимать решения и бороться за их осуществление.

В романе присутствует своеобразный мотив двойничества. Рихарда Картхауза принимают за коммуниста Картуша, человека боевой политической биографии, в свое время занимавшего видный пост в армии республиканской Испании. Картхауз и Картуш — очень разные люди, по с течением времени это различие словно стирается, так как Картхауз эволюционирует в сторону Картуша, правда, не разделяя его убеждений до конца. Подобно Вернеру Бертину, Рихард Картхауз начинает постигать несостоятельность, беспочвенность абстрактных представлений о добре и зле. Действительность властно требует политического анализа, четкого понимания расстановки социальных сил. В реальной жизни добро и зло оказываются исторически и классово детерминированными. Справедливость, честность, доброта, отзывчивость, оказывается, не существуют сами по себе, а каждый раз приобретают определенный конкретный социальный смысл, причем представители реакционной государственной власти не случайно видят в них проявление политической неблагонадежности.

Работая врачом в госпитале близ Александрии, Картхауз подружился с греческим сержантом Кефалидесом, которому за бунтарское поведение грозит военный трибунал. Положительного героя романа «Мечта обходится дорого» Джорджа Гордона Кефалидеса недаром зовут так же, как Байрона, великого английского поэта, погибшего, сражаясь в рядах греческих патриотов против османского ига. А. Цвейг наделяет своего героя прекрасными качествами: он умен, благороден, красив, смел. Через его образ просвечивает нетленная древняя культура Эллады, за ним чувствуются уходящие в глубь веков гуманистические традиции. Образ Кефалидеса становится символом европейской цивилизации и культуры, которым грозит фашистское варварство. Именно поэтому возникают такие патетические характеристики Кефалидеса, как «гениальная искра, которую не подавили ни страх, ни сила обстоятельств», «неустанный борец против порабощения мира».

Роман А. Цвейга вызывает множество литературных ассоциаций. На одну из них указывает Е. Книпович — это «Гиперион» Гёльдерлина. «В образе Кефалидеса для Арнольда Цвейга такие понятия, как коммунизм, революция, как бы вбирают в себя и претворяют по-новому великие традиции европейской истории и культуры. Традиции эти становятся действенным оружием в борьбе с современной реакцией, а новый Гиперион — водителем, Вергилием левого интеллигента на путях преодоления тех «снов», той «дорогостоящей мечты», которая долгие годы мешала ему правильно понять историческую действительность и найти свое подлинное место в ней» [6].

Традиции европейской истории и культуры все время ощущаются в романе А. Цвейга. Характерна в этом отношении глава «Между берегами», описывающая морское путешествие Рихарда Картхауза из Марселя в Яффу. Глава превращается в гимн Средиземному морю, колыбели европейской истории цивилизации и культуры. Средиземное море поэтически воспринимается Рихардом Картхаузом как легендарное царство По-

---

[5] *Книпович Е.* От прошлого к будущему.— Иностр. лит., 1963, № 10, с. 188.
[6] Там же, с. 189.

сейдона. Он любуется ясными прозрачными водами, переливами красок — от лучезарно-голубой до иссиня-черной, встающими из моря перламутровыми островами — Кипром, Критом, Итакой. Каждое из этих названий вызывает живые картины из древних мифов и преданий. Вот пароход проходит мимо Крита, вдали виднеется гора Ида, на которой, по преданию, Парис решил спор трех богинь, давший толчок Троянской войне. Над этими страницами витает тень великого Гомера. Каждый остров, каждый средиземноморский город будит воспоминания о некогда происходивших там событиях. Непреходящие тысячелетние культурные ценности, мир античной красоты и гармонии противопоставлены современной истребительной войне.

Мечта (иллюзия) обходится дорого — это емкая формула, которая раскрывает смысл многих книг А. Цвейга, прежде всего — цикла «Большая война белых людей». Иллюзии обошлись дорого главным героям книг этого цикла — Григорию Папроткину, Верперу Бертину, Паулю Винфриду, Кристофу Кройзингу и другим персонажам. В романе «Мечта обходится дорого» мысль, легшая в основу заглавия, обыгрывается многократно. «Мы дорого заплатили за мечту, которая только потому не убила нас, теперешних взрослых, что постепенно борьба за свободу, за независимое мышление и жизнь, за творчество и любовь по законам нашей собственной души стали для нас важнее, чем умелое приспособление к власть имущим, которых мы наконец теперь в 1945 г. сбросили... Так по крайней мере сказал бы мой друг Картуш, который не напрасно боролся в интернациональных бригадах...». Таков один из аспектов проблемы. Другой аспект состоит в том, что герой расстается с иллюзией найти некую золотую середину в жизни, перестает верить, что все житейские проблемы можно урегулировать без решительных действий. Третий аспект — разочарование героя в «Traumpolitik» — недальновидной политике, не считающейся с реальными фактами, в политике стороннего наблюдателя, попустительствующей злу. Но, несмотря на все эти трезвые выводы, порой звучит и еще один мотив: а все-таки хороша была мечта-иллюзия, свидетельствовавшая о вере в добрые человеческие начала, пусть даже эта вера и была наивной и беспочвенной. Так, переплетаясь и взаимно дополняя друг друга, различные мотивы создают некое сложное единство, многозначную формулу, раскрывающую одну из стержневых идей всего творчества писателя.

Расстановка сил в романе «Мечта обходится дорого» традиционна для А. Цвейга, путь Рихарда Картхауза в основных чертах близок пути Вернера Бертина. Обоих возмущает несправедливость, оба восстают против нее, оба вырастают политически и нравственно в процессе борьбы. Вместе с тем в этом последнем значительном художественном произведении писателя возникают отголоски давних его заблуждений.

Еще в 1927 г. А. Цвейг обратился к З. Фрейду с просьбой разрешить посвятить ему книгу «Калибан, или Политика и страсть». Это письмо положило начало дружбе, длившейся вплоть до смерти Фрейда (1939). Опубликованной их переписке предшествует посвящение А. Цвейга: «Отцу Фрейду. Кем я был, прежде чем я встретил тебя, многократно отражено на этих страницах. Какая жизнь была так благословенна, как твоя? Какое учение сравнимо по силе с твоим?» [7].

Воздействие фрейдизма сказалось еще в ранних произведениях А. Цвейга: «Записки о семействе Клопфер», «Новеллы о Клавдии», «Понт и Анна» и др. Обращение А. Цвейга к Фрейду было вызвано стремлением глубже понять сложный и противоречивый внутренний мир человека. А. Цвейг видит заслугу Фрейда в том, что он исследовал болезненные и малоизученные области человеческой психики. Весьма высоко оценивая Фрейда как врача, А. Цвейг был уверен в том, что Фрейд нашел ключ к лечению ряда психопатологических заболеваний. По мнению писателя, фрейдизм помогает анализировать скрытые от посторон-

---

[7] Sigmund Freud. Arnold Zweig: Briefwechsel. Frankfurt-am-Main, 1968, S. 5.

них глаз, во многом неподвластные логике и разуму внутренние побудительные причины действий и поведения личности.

Однако А. Цвейг все же значительно больше пропагандировал учение Фрейда в статьях, чем непосредственно следовал ему в писательской практике. В «чистом» виде фрейдизм в позднем художественном творчестве писателя не присутствует и самодовлеющего значения не имеет. Там же, где он появляется, он непременно вступает во взаимодействие с социально-историческими факторами в объяснении характера и поведения человека. По Фрейду, художник выражает прежде всего самого себя, свой субъективный, автономный замкнутый мир. Отрицая определяющую роль общественной среды и социальных условий в формировании личности, Фрейд в объяснении явлений общественной и психической жизни выдвигал на первый план внутренние бессознательные влечения, особое значение придавал биологическим сексуальным комплексам.

Со временем взгляды А. Цвейга на фрейдизм эволюционировали, о чем свидетельствует его статья «Природа человека и Зигмунд Фрейд» (1950), посвященная 100-летию со дня рождения Фрейда. Огромная дистанция отделяет А. Цвейга, переписывающегося с Фрейдом, от этой статьи. «Природа человека и Зигмунд Фрейд» содержит ряд метких критических замечаний в адрес фрейдизма. «Итак, Зигмунд Фрейд игнорирует основное как в том, что касается роли человеческого труда в процессе создания общества, так и значение общества в формировании человеческой натуры, включая все те качества, которые вообще только и делают нас современными людьми» [8]. А. Цвейг отмечает, что Фрейд не понимал реальной структуры общества, не интересовался рабочим движением, хотя и претендовал на то, чтобы объяснять психологию масс, был противником национального возрождения входивших в состав Габсбургской империи славянских народов, в конце своей жизни вообще отвернулся от современности.

В то же время в этой во многом критикующей фрейдизм статье А. Цвейг высоко ставит Фрейда и как врача и как мыслителя. По мнению А. Цвейга, Фрейд глубоко проник в бессознательную сферу человеческой психологии, выявил и объяснил скрытые в ней побуждения и инстинкты и тем самым овладел ими.

Роман «Мечта обходится дорого» несет на себе следы увлечения А. Цвейга фрейдизмом. Правда, фрейдизм здесь выступает скорее в своей клинической функции, как способ обнаружения причины болезни, которую сам больной не осознает. Фрейдистские теории не приобретают в романе характера мировоззренческой доктрины. А. Цвейга привлекает самый метод психотерапии, но он не переносит учение Фрейда на явления общественной жизни. Писатель лишь стремится по рецептам Фрейда вскрыть не осознаваемые самим человеком мотивы его поведения.

Э. Хильшер делает ряд метких критических замечаний по поводу романа «Мечта обходится дорого» [9]. Он считает, что ведя повествование от лица Картхауза, общественно-политический кругозор и личный жизненный опыт которого ограничены, автор сузил возможности отражения бурной и сложной действительности тех лет. Слабость романа и в том, что положительный герой Кефалидес не показан в действии. Слишком большую роль в фабуле играет слепой случай. Но, несмотря на все эти недочеты, «Мечта обходится дорого» в целом продолжает магистральные линии творчества А. Цвейга. Писатель проявляет историческую прозорливость, когда показывает, что даже во время войны с гитлеровской Германией союзники стремились подавить национально-освободительные движения народов тех стран, на которые распространялось их влияние, например Греции.

---

[8] *Zweig A.* Früchtekorb: Jüngste Ernte. S. 71.
[9] См.: *Hilscher E.* Arnold Zweig: Leben und Werk. Berlin, 1968.

Живым и непосредственным выражением творческой индивидуальности А. Цвейга является не только его художественная проза, но и книги литературоведческого характера.

В сборнике статей «Корзина плодов. Новый урожай» (1956) А. Цвейг выступает как критик и искусствовед, автор мемуарных заметок. Пестрый материал книги объединен личностью автора, который с равной заинтересованностью пишет об общих проблемах искусства и психологии творчества, о прошлом и настоящем, о Шекспире и конгрессе писателей ГДР. В эссе о Шекспире А. Цвейг стремится раскрыть разные стороны его гения — высокий трагизм и поэтичность, титанизм конфликтов и тонкость психологических характеристик. Вслед за Гейне он восхищается женскими образами Шекспира. Он уверен в том, что во все времена Шекспир останется «оракулом европейской совести, звездой высочайшей высоты» [10]. Две статьи посвящены Шиллеру. В одной из них великий писатель предстает как действующее лицо написанного А. Цвейгом пролога к «Дмитрию» Шиллера и в пространном монологе говорит о себе и своем творении. Генриха Гейне А. Цвейг ценит не только как большого поэта. Гейне для него — «бессмертный отец современной немецкой прозы» [11]. От Гейне, по мнению Цвейга, идут «те немецкие политические писатели — от Франка Ведекинда до Бертольта Брехта, от Эриха Мюзама до Эриха Вайнерта, которые завоевали в мировой литературе право гражданства для всех страждущих, испытывающих муки, преследуемых и бунтующих» [12].

Большинство статей из «Корзины плодов» посвящено литературе XX в. Теплым дружеским чувством проникнуты эссе о соратниках и современниках — Т. Манне, Б. Брехте, Ф. К. Вайскопфе. Особое значение А. Цвейг придает творчеству Барбюса, «Огонь» которого он называет «романом, делающим эпоху» [13]. А. Цвейг убежден, что книги Барбюса важны и для современников и для последующих поколений.

Забота о будущем, о людях завтрашнего дня — одна из главных идей А. Цвейга, скрепляющая разнородный материал книг. И недаром «Корзина плодов» завершается «Речью к десятилетним». А. Цвейг обращается с юными гражданами ГДР серьезно и уважительно, поднимает важнейшие проблемы, которые всегда волновали человечество. Отвечая на один из вечных вопросов — о смысле жизни,— писатель говорит: «Мы живем для того, чтобы человеческая натура стала действительно человеческой, чтобы радость творчества, радость строительства, радость товарищеского «вместе» с соседями стала важнее и насущнее, чем тяга к разрушению и развязыванию войн» [14].

Некоторые произведения А. Цвейга прежних лет были им переизданы в ГДР в новой обработке. В раннюю повесть «Записки о семействе Клопфер» (1911), вышедшую в 1949 г. под заглавием «Семейство Клопфер», автор внес небольшие по объему текстовые изменения, но они имеют принципиальное значение. Гибель этой семьи приобретает в новой редакции трагический социальный смысл — последние Клопферы становятся жертвами фашизма. Рассказ «Бестия» (1919) появился в 1952 г. в переработанном виде под заглавием «Западная сага». В новом варианте один из героев становится бойцом Сопротивления, понимающим, сколь велика личная ответственность каждого в переломные моменты истории. Заострение общественно-социального смысла произведений, приближение их к современности — общая тенденция переработки ранних произведений, которую осуществляет А. Цвейг.

В ГДР были изданы два тома новелл А. Цвейга, написанных в разные годы,— «Веер из слоновой кости» (1953) и «Радуга» (1955). В 1967 г. появился сборник статей А. Цвейга «О писателях», составлен-

---

[10] *Zweig A.* Früchtekorb: Jüngste Ernte, S. 45.
[11] Ibid., S. 66.
[12] Ibid.
[13] Ibid., S. 118.
[14] Ibid., S. 188.

ный Г. Камницером. В книгу вошло тридцать шесть эссе. Наряду с немецкими писателями, здесь представлены Гоголь, Тургенев, Киплинг, Лондон, Барбюс, Золя. Во вступительной статье Г. Камницер метко определяет примечательные особенности эссе А. Цвейга, который, не ставя перед собой сугубо литературоведческих и теоретических задач, неизменно остается благодарным и благожелательным ценителем искусства, готовым поддержать все талантливое и самобытное. В своих эссе А. Цвейг стремится рассказать читателю о том, что его самого особенно взволновало в творениях мастеров культуры разных стран; таким образом, литературоведческие работы А. Цвейга превращаются в самохарактеристики.

А. Цвейг умер 26 ноября 1968 г., оставив ряд незавершенных замыслов. В частности, писатель предполагал закончить цикл «Большая война белых людей» романом «Лед тронулся», в котором намеревался отобразить события Ноябрьской революции в Германии.

Другой замысел — роман или даже два романа о Карле Штейнице, знакомом читателю по книге «Минувшие дни» (1938) и новелле «Над туманами» (1950). Сохранившиеся в архиве Арнольда Цвейга большие фрагменты свидетельствуют о стремлении писателя к циклическому оформлению своего нового произведения, об использовании некоторых ранее уже написанных вещей в качестве частей будущего большого полотна.

Секретарь писателя И. Ланге тщательно проанализировала сохранившиеся рукописи и восстановила историю замысла нового произведения [15]. Согласно ее заключению, у А. Цвейга было три его варианта. Первый относится к 1947 г., два других — к 1950 г. Писатель не переставал думать о своем новом замысле и в 1965 г. назвал будущее произведение «Папка с рисунками Рембрандта». Подзаголовок «Симфонический роман» указывал на стремление создать произведение сложной разветвленной структуры. В качестве самостоятельной главы должна была быть использована новелла «Над туманами». В ней рассказывается о том, как Карл Штейниц отправляется на зимний отдых в Высокие Татры в напряженные дни накануне фашистского переворота. И хотя Штейниц не остается в стороне от политических тревог, он все же полон прекраснодушных иллюзий и не понимает, какая страшная опасность нависла над страной. Карл Штейниц — типичный для А. Цвейга герой, интеллигент, который должен пройти через суровые испытания жизни, чтобы трезво оценить окружающую его действительность.

Место А. Цвейга в истории немецкой литературы XX в.— и шире — в истории западноевропейской литературы определяется прежде всего тем, что главное творение писателя, цикл романов «Большая война белых людей», стало одним из самых значительных литературных воплощений событий первой мировой войны. Избрав ее объектом изображения, А. Цвейг показал в истинном свете германский милитаризм, его разбойничьи, захватнические цели и стремления. Писатель раскрывает тайну зарождения войн, он устанавливает неразрывную связь войны с империализмом.

Одним из первых А. Цвейг поведал миру, какие бедствия несет немецкая империалистическая армия народам оккупированных территорий, тем самым предвосхитив ряд сюжетов послевоенной литературы. Традиции А. Цвейга ясно прослеживаются у Д. Нолля, М. В. Шульца и других писателей ГДР, создавших книги о второй мировой войне.

Весьма знаменательно общее направление эволюции А. Цвейга, его путь к социалистическому гуманизму, объективному исследованию действительности, воздействие на писателя научного коммунизма. Как признается сам А. Цвейг, «примерно с 1940 г. я марксист-социалист» [16].

---

[15] Автор выражает глубокую благодарность И. Ланге, любезно предоставившей ему возможность ознакомиться с неопубликованными рукописями писателя.

[16] Цит. по: *Hilscher E.* Notizen zu Arnold Zweigs Biographie und Frühwerk.— Neue Deutsche Literatur, 1962, N 11, S. 15.

А. Цвейг широко отразил в своем творчестве влияние идей Октябрьской революции, ленинских идей всеобщего мира.

Поиски писателя и его главных героев, которые во многом автобиографичны, идут в одном направлении: понять законы, управляющие миром, их раздумья направлены на то, чтобы найти способ борьбы с войной и милитаризмом за более справедливый и человечный миропорядок.

А. Цвейг сравнительно редко изображает батальные сцены, не любит эмпирически рисовать военные будни, он стремится к целостному воспроизведению действительности, пытается прежде всего раскрыть то новое понимание жизни, которое приобретают его герои, пройдя через воспитание войной, сознательными противниками которой они становятся. Отсюда большое внимание писателя к внутреннему миру и психологии людей, философская насыщенность, раздумья о судьбах поколения, цивилизации, государства.

Не случайно также и то, что местом действия его романов о войне чаще всего является не фронт, а прифронтовая полоса или даже тыл. Время действия нередко совпадает с затишьем на фронте. Таким образом, А. Цвейг чаще всего воспроизводит обстановку, в которой человек имеет возможность размышлять, заниматься критическим анализом окружающего. Писатель не убыстряет искусственно процесс политического прозрения своих героев, а показывает, как логика жизни толкает человека на тот или иной путь. А. Цвейг подробно воспроизводит трудности — и объективные и субъективно-психологические,— которые стоят на пути буржуазного интеллигента к народу. Разочарование в ценностях буржуазного общества отнюдь не сразу приводят к усвоению передового, демократического мировоззрения. Собственно, «воспитуемые» жизнью и войной герои А. Цвейга полностью так и не приходят в пролетарский стан. Писатель ограничивается лишь указанием на основную тенденцию, на направление их развития. Слова из романа «Затишье»: «из нашего класса нас вытолкнуло, а к другому не прибило» — в определенной степени справедливы по отношению ко всем главным героям романов А. Цвейга.

Делая ведущей линией повествования гражданское возмужание героев, борьбу за справедливость, А. Цвейг выводит в своих романах множество других персонажей. Но при всей разветвленности сюжетных ходов его книги сохраняют целостный, внутренне крепко связанный сюжетный узел. Стилистическая палитра А. Цвейга весьма многообразна. При общем плавном, обстоятельном повествовании здесь можно выделить много оттенков. А. Цвейг умеет быть не только эпиком, но и тонким одухотворенным лириком.

Литературоведение ГДР указывает на национальные корни творчества А. Цвейга, продолжающего традиции Гёте (роман воспитания), Гейне, Фонтане (критика немецкой военщины). Многое роднит его произведения с творчеством таких крупнейших мастеров немецкой литературы XX в., как Т. Манн, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Зегерс.

Однако А. Цвейг выступает и как наследник мировой прогрессивной культуры, русского и французского критического реализма. Преемственность А. Цвейга по отношению к русской литературе уже фиксировалась в специальных исследованиях [17], связь писателя с французским реализмом XIX в. проявляется, в частности, в его стремлении к циклическому построению романов, подобно Бальзаку и Золя.

А. Цвейг пишет эпически неторопливо. Ему свойственна внутренняя уравновешенность, спокойная обстоятельность стиля, объективное, свободно развертывающееся повествование. Хронологическая последовательность, многосторонняя обрисовка характеров, места действия, обстановки и среды, тщательное воспроизведение деталей, тонкость психологических наблюдений также связывают А. Цвейга с большими писателями прошлого. Сама устойчивость А. Цвейга по отношению к воздействию модер-

---

[17] Некоторые аспекты этой преемственности раскрыты в книге Т. Мотылевой «О мировом значении Л. Н. Толстого» (М., 1957).

нистских течений говорит о его приверженности к классической традиции.

И. Бехер особенно подчеркивал заслуги А. Цвейга как романиста, в частности его достижения «в области архитектоники романа»: «...моя похвала Арнольду Цвейгу как мастеру композиции означала в то же время высокую оценку его художественных образов, его языка и, не в последнюю очередь, его личной, глубокой, всеобъемлющей человечности» [18].

Верность А. Цвейга классическим традициям не означает, что его реализм не изменялся со временем. В советском литературоведении, а также в литературоведении ГДР уже не раз указывалось на появление в позднем его творчестве тенденции развития в сторону социалистического реализма. Действительность ГДР, живая современность с ее сложными общественными проблемами благотворно воздействовали на писателя.

Творчество А. Цвейга входит в золотой фонд передовой немецкой литературы XX в., в классику литературы ГДР. Оно является неотъемлемой частью духовной жизни первого в истории социалистического немецкого государства.

Baum H. W. Arnold Zweig. Berlin, 1967.
Hilscher E. Arnold Zweig: Brückenbauer vom Gestern ins Morgen. Halle (Saale), 1962.
Hilscher E. Arnold Zweig.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Hilscher E. Arnold Zweig: Leben und Werk. Berlin, 1968.
Kamnitzer H. Der Tod des Dichters. Berlin, 1974.
Kaufmann E. Arnold Zweigs Weg zum Roman. Berlin, 1967.
Rudolph J. Der Humanist Arnold Zweig. Berlin, 1955.
Welt und Wirkung eines Romans. Berlin, 1967.
Арнольд Цвейг. Библиографический указатель. М., 1961.
Гроссе А. Поэзия как поиски смысла и истории (Арнольд Цвейг).— В кн.: Эстетические позиции. М., 1973.
Книпович Е. Ф. «Большая война белых людей».— В кн.: Книпович Е. Ф. Мужество выбора. М., 1975.
Топер П. М. Арнольд Цвейг. М., 1960.

[18] См.: Октябрь, 1956, № 4, с. 163.

Глава четвертая

ВИЛЛИ БРЕДЕЛЬ

(после 1945 г.)

5 мая 1945 г. Вилли Бредель (1901—1964) [1] после долгих лет эмиграции вместе с первой группой руководящих работников Коммунистической партии Германии вернулся на родную землю.

«...Итак, я возвратился наконец из первой поездки по стране,— писал Бредель своей жене в конце мая 1945 г.— Успех во всех отношениях полный. Я был в Ростоке, Штральзунде, Грейфсвальде и на Хиддензее. В общем 18 больших собраний. Удивительное чувство быть снова на своей земле. Природа прекрасна! Море! Эти старые, такие родные дома с балочным каркасом, и вовсе не все разрушено... В Ростоке мы наладили работу городского театра. В Штральзунде тоже. Певицы и танцовщицы рыдали, узнав, что Красная Армия снова открыла их театр, закрытый до этого Геббельсом. На Хиддензее я установил контакт с несколькими актерами и велел взять под охрану библиотеку и рукописи Герхарта Гауптмана.

Это были насыщенные делами, но прекрасные дни...» [2].

Приняв обязанности председателя Культурбунда земли Мекленбург, Бредель создает в Шверине издательство «Петерменкен-фёрлаг», становится главным редактором ежемесячного литературно-политического журнала «Хойте унд Морген». Используя опыт журнала «Дас Ворт», издававшегося в годы эмиграции в Москве, В. Бредель собирает вокруг себя большую группу видных писателей, литературоведов, политиков, ученых, преподавателей. Особое внимание он уделяет привлечению к журналу талантливой молодежи. Здесь начинали свой путь в литературу Э. Штриттматтер, Ф. Фюман, Ю. Брезан.

В 1950 г. литературная деятельность В. Бределя отмечена Национальной премией.

С 1952 г. В. Бредель живет в Берлине. Он избирается членом ЦК СЕПГ, входит в правление Союза писателей. Под его руководством был издан альманах «Новая немецкая литература» (1952), посвященный 35-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Этот специальный выпуск положил начало изданию журнала «Нойе дойче литератур» (январь 1953 г.). Бредель возглавлял журнал до 1957 г. В 1956 г. Бредель избирается вице-президентом Академии искусств, а в 1962 — ее президентом.

Несмотря на занятость общественными делами, В. Бредель не прекращает литературной работы. Он приступает к созданию книги особого жанра, к которому на заре своей писательской деятельности он уже обращался. Тогда это был портрет героя французской революции «Марат, друг народа». Теперь он пишет политическую биографию вождя немецкого пролетариата Эрнста Тельмана. Эта книга, вышедшая в 1948 г. под названием «Эрнст Тельман. Опыт политической биографии», была первой крупной публикацией Бределя после освобождения.

---

[1] О творчестве В. Бределя до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 656—669.

[2] Sinn und Form, Sonderheft Willi Bredel, 1965, S. 5.

В том же году напечатан и первый рассказ Бределя о послевоенной Германии — «Молчащая деревня». Преступление и наказание — вот тема этого психологического рассказа.

В последние дни войны, когда войска Советской Армии громили фашистов в Берлине, в глухой деревне Долльхаген разыгралась кровавая трагедия — зверская расправа над женщинами и детьми, узниками концлагеря, искавшими спасения в деревне. Большинство крестьян, причастных к расправе, остаются безнаказанными. Однако, избежав ответственности перед юстицией, они не в состоянии уйти от моральной ответственности перед людьми и собой. Вопрос: «Разве можно строить новую жизнь на этой кровавой трясине?», который задает Андреас Маркус старику Пенцлингеру, становится первым шагом к преодолению прошлого в сознании людей.

Бредель рисует в рассказе и тех, кто, несмотря на развращающее влияние фашизма, сохранил человеческий облик и стал живым воплощением надежды на демократическое возрождение Германии. Это дочь старика Пенцлингера Эрика, спасшая и приютившая у себя девочку-еврейку. Это студент Андреас Маркус, которого потрясения войны и опустошения, оставшиеся после краха гитлеровского рейха, приводят к убеждению, что «каждый, кто щадит убийц, становится сам виновным в убийстве».

Укрепление народно-демократического строя, утверждение принципов человечности, взаимной поддержки, солидарности трудящихся города и села — центральная тема документально-художественного очерка «Пятьдесят дней» (1950), в котором рассказывается о восстановлении разрушенной наводнением тюрингской деревни Брухштедт.

Вилли Бредель всегда стремился к живому контакту с читателем, к активному воздействию на аудиторию. Поэтому не случайно он обратился к самой массовой форме искусства — кино. После книг об Эрнсте Тельмане Бредель в содружестве с Михаэлем Чесно-Хеллем создает сценарий киноромана о Тельмане. Первая часть этого фильма «Эрнст Тельман — сын своего класса» вышла на экраны в марте 1954 г. и в том же году была удостоена Национальной премии. В октябре 1955 г. состоялась премьера второй части «Эрнст Тельман — вождь своего класса».

Фильмы о Тельмане внутренне перекликаются с трилогией Бределя «Родные и знакомые», начатой еще в эмиграции романом «Отцы». В год основания ГДР вышла вторая книга трилогии «Сыновья» (1949). Но и после того, как роман увидел свет, Бредель продолжал совершенствовать его. В 1952 г. он выпускает второй вариант этого произведения, а в 1960 г., через семь лет после завершения трилогии романом «Внуки», он публикует окончательную, значительно расширенную редакцию «Сыновей». «Меня не столько волновали исторические события, сколько я чувствовал пробел в человеческих отношениях, которые я попытался изобразить» [3],— так объяснял писатель причины, заставившие его снова и снова возвращаться к законченной вещи.

В окончательном виде роман «Сыновья» охватывает исторический период с 1915 по 1930 г. Сюжет его развивается от назревающего крушения кайзеровской Германии в первой мировой войне до последних лет буржуазной Веймарской республики. В романе отразились важнейшие исторические события: военный разгром Германии, брожение в тылу, вызванное революцией в России, Ноябрьская революция и ее трагическое поражение, рождение Коммунистической партии, предательство социал-демократии, инфляция, капповский путч, героическое гамбургское восстание под руководством Тельмана, расстрел первомайской демонстрации в 1929 г., мировой экономический кризис и нарастание фашистской угрозы.

Но Бредель не просто фиксирует события и показывает их воздействие на жизнь семьи Хардекопфов — Брентенов. Он воспринимает своих

---

[3] Цит. по: *Auer A.* Proletarischer Familienroman und Nationalliteratur.— Neue Deutsche Literatur. 1954, N 12, S. 148.

ВИЛЛИ БРЕДЕЛЬ

Фотография

героев «в единстве их индивидуальных и исторически типичных черт, а мотивы и основания их поведения отыскивает не только в их душевных и психологических особенностях, но и непосредственно в жизни общества, которая есть не что иное, как история, творимая самими людьми. Ее всепроникающее воздействие меняет и формирует людские характеры и судьбы»[4].

Название трилогии — «Родные и знакомые» — не только указывает на круг лиц, изображенных в книге; оно определяет и угол зрения писателя. Бредель отказывается от подчеркнуто объективированного повествования. Он преднамеренно строит свое произведение как рассказ очевидца, который прошел всю жизнь вместе с Хардекопфами—Брентенами, принимая близко к сердцу их радости и печали, мягко посмеиваясь над их мелкими человеческими слабостями, нелицеприятно судя об их делах и мыслях. Этот безымянный герой трилогии, ведущий доверительную беседу с читателем, обладает несравненно большим опытом, чем каждый ее персонаж. Летописец семейной хроники видит каждое событие с точки зрения тех последствий, которые оно повлечет за собой. Вилли Бредель не выдвигает хрониста на передний план, и тем не менее этот двойник автора представляет собой ключевую фигуру трилогии.

Каждый из романов, как подчеркивают их названия, посвящен жизни одного поколения: «Отцы», «Сыновья», «Внуки». Но, как и в жизни, читатель сталкивается на страницах каждой книги с сознательной деятельностью одновременно двух поколений. В романе «Отцы» мы были свидетелями того, как в рабочий мир Иоганна Хардекопфа, представителя бебелевского поколения социал-демократов, входили дети: Эмиль, Людвиг, Отто, Фриц, Фрида и прежде всего зять Хардекопфа Карл Брентен. Именно история Карла Брентена стала стержнем всего повествования.

Роман «Сыновья» построен как хроника семьи Брентенов. Однако хроника эта концентрируется вокруг «воспитания чувств» Вальтера, сына Фриды и Карла Брентенов. Не случайно именно этот образ разработан в романе наиболее детально. Все остальные персонажи как бы вписаны в жизненный круг Вальтера Брентена и его родителей. Писатель не дает подробную характеристику всем действующим лицам, он рисует запоминающиеся портреты круга «родных и знакомых» и ограничивается отдельными, наиболее яркими эпизодами. В умении создавать яркие и емкие характеристики, акцентируя внимание на событиях, важных для понимания исторического смысла явлений, и проявилось мастерство Бределя-романиста.

Вальтер впервые предстает перед читателем пятнадцатилетним подростком, одновременно наивным и серьезным, восторженно-мечтательным и несдержанно-порывистым, увлеченным и литературой минувшего века, и политическими проблемами, молодежным движением текущего дня. На протяжении романа этот мальчик становится мужчиной, мечтатель — политическим борцом тельмановского закала, каким так и не смог стать его отец.

Юношеские увлечения, романтические и прозаические, любовь к Элли — вот ступени «воспитания чувств» Вальтера. Ему чужды мещанские замашки отца, политика партийных бонз, он стремится найти единомышленников на заводе, участвует в политических выступлениях пролетариата, занимается самообразованием. В не меньшей степени на формирование его личности влияет работа в организации социалистической молодежи «Перелетные птицы». Дружба с «яростным ненавистником буржуазных порядков, мечтателем и бунтарем» Ауди Мейном, с провозвестником «торжествующего апофеоза, свободного Человека» Петером Кагельманом, с боевым партийцем, умным и осмотрительным Эрнстом Тиммом — это тоже вехи на пути мужания Вальтера Брентена.

Особенно важным для него было влияние Эрнста Тимма. Он открыл Вальтеру, что значит быть подлинным пролетарским революционером,

---

[4] *Сучков Б.* Юность сыновей.— В кн.: Бредель В. Сыновья. М., 1964, с. 5.

После премьеры фильма об Э. Тельмане. Слева направо: Г. Зимон (исполнитель роли Э. Тельмана), К. Мэтциг (режиссер-постановщик), В. Бредель, М. Чесно-Хелль, Г. П. Минетти (исполнитель роли Фите Ганзена)

указал путь в коммунистическую партию, доверил юноше ответственное дело — организацию политической пропаганды среди полицейских. Эрнст Тимм стал для Вальтера духовным отцом, живым примером коммуниста, на которого он постоянно равнялся в своих поступках.

Бределю удалось рассказать о жизни, которая «в своих основных чертах была типичной для многих молодых пролетариев, ставших борцами партии Эрнста Тельмана. Их молодость была неотделима от молодости партии. Они росли и зрели буквально вместе с ростом и созреванием партии. Их жизнь является частью истории партии. В Вальтере Брентене запечатлена именно эта мужественная, честная юность, которая в будничной повседневности не предаст своей революционной мечты, которая закалится в горниле борьбы и тюрем, которая станет на сторону Тельмана, которая найдет путь к идеям Ленина» [5].

Параллельно с путем Вальтера Брентена в романе показан и путь к коммунистической партии его отца. Карл Брентен на протяжении многих лет не может понять, что «быть членом партии — это не спорт, которым занимаются в свободное время», что «быть коммунистом — значит отдать этому всю жизнь». Волны жизни то бросают его в среду промышленных пролетариев, то позволяют возвыситься до уровня мелких лавочников. Его «бунтарство» не является плодом классового сознания. Это бессмысленные вспышки буйства уязвленного индивидуалиста и мещанина, не понимающего, что «коммерция несовместима с политикой». И тем не менее по мере того как в силу жизненных обстоятельств ему приходится распроститься с табачной торговлей, идет все большая его пролетаризация. Личный опыт на политическом поприще заставляет Карла Брентена порвать с социал-демократами и стать в годы революции на сторону независимых, а затем, отойдя от них, примкнуть к коммунистам. Понятно, что и в рядах партии Тельмана он продолжает нести на себе груз мелкобуржуазных ошибок и заблуждений.

Повествуя о родных и знакомых семьи Хардекопфов—Брентенов, Бредель глубоко вскрывает те социальные процессы, которые происходили в наиболее многочисленных и активных слоях городского пролетариата,

---

[5] *Abusch A.* Willi Bredels Roman-Trilogie einer proletarischen Familie.— In: Bredel W. Dokumente seines Lebens. Berlin, 1961, S. 40.

мещанства, мелкого чиновничества. Он показывает не только становление революционного авангарда рабочего класса, но и последствия оппортунистической политики и предательства вождей социал-демократии. Он описывает ту среду, в которой постепенно пустило корни фашистское движение. Безвольный Людвиг Хардекопф, целиком подпавший под пяту жены Гермины, чиновник Отто Хардекопф, таможенник Матиас Брентен, театральный реквизитор и арендатор общественных уборных Пауль Папке, офицер Гейнц-Отто Венер, «банкирский зять» Генрих Вильмерс — все они по разным мотивам, но с одинаковой неизбежностью оказываются втянутыми в сферу нацистского движения.

В романе Бределя показана трагическая страница истории немецкого пролетариата — предательство социал-демократической верхушки. Выведенный писателем типаж профсоюзного боссы Луи Шенгузена вобрал в себя черты оппортунистов всех мастей — от ренегата Каутского до «кровавой собаки» Носке. Именно благодаря раскольнической политике социал-демократических вождей в рабочем движении, их соглашательству с буржуазными партнерами по правительственной коалиции Гитлеру удается постепенно собрать вокруг себя самые реакционные силы страны. Эту роль министров-социалистов прекрасно понимают и цинично используют политики «пробуждающейся Германии» наподобие Ганса Баллаба, доктора юриспруденции и наследника маклерской фирмы, вкладывающего свои знания и деньги в организацию нацистского движения.

Время относительной стабилизации капитализма в Германии изображено в последней части романа как «всего лишь переход» к новому открытому бою передового пролетариата, руководимого партией Тельмана, с самыми мрачными силами реакции в стране. «Кровавый май» 1919 г., когда по приказу шефа берлинской полиции социал-демократа Цергибеля была расстреляна демонстрация рабочих, стал началом репрессий против революционного авангарда, под завесой которых фашисты смогли пробраться к власти. Волна репрессий не миновала и Вальтера Брентена. Его арестуют как редактора коммунистической газеты и автора гневной листовки, разоблачающей этого полицейского социал-демократа. Роман завершается сценой, приобретающей символический смысл: во время имперского суда, который выносит приговор коммунисту Вальтеру Брентену, перед окнами суда под шум, музыку и крики шествуют нацисты и впереди них — вооруженные штурмовики.

Действие завершающей книги трилогии «Внуки» (1953) охватывает черное двенадцатилетие гитлеровского господства и первые три года после разгрома фашистского рейха. Отношение к фашизму становится пробным камнем для каждого члена семьи Брентенов — Хардекопфов. Повествовательным центром и здесь остается Вальтер Брентен, а оценочный взгляд рассказчика-хрониста играет большую роль.

Еще в пору идиллического единения семейства Хардекопфов в ферейне «Майский цвет» можно было наблюдать центробежные силы, подрывавшие устои этой внешне гармоничной «социал-демократической ячейки». Пассивность сыновей в партийной работе, о которой не раз сокрушался старый Иоганн, была следствием не только разных характеров, но и влияния внешней среды. Люмпеном «без убеждений и морали» становится старший сын Эмиль, потерявший связь со своим классом. Отто, женившийся на мещаночке Цецелии, считает, что нашел свою мечту. Людвиг, муж глупой и ленивой Гермины, занят главным образом проблемами вегетарианства и садоводства.

Потрясения первой мировой войны и революции углубили влияние центробежных сил. Со смертью старика Хардекопфа перестает существовать и единство семьи, а Паулина становится лишь обузой для сыновей. Стремление вырваться из своей среды, сбросить с себя заботу о матери ослабляет семейные узы. Фашистский переворот приводит к полному их разрыву. Члены семьи Хардекопфов — Брентенов оказываются в разных политических лагерях. Отто, служивший чиновником при кайзере и республике, становится чиновником фашистского рейха. Людвиг молчали-

во наблюдает, как Гермина, оказавшаяся восторженной сторонницей Гитлера, воспитывает из его сыновей фашистов. Сын Эмиля Эдмонд гордо красуется в эсесовском мундире. Все они сторонятся Фриды Брентен, ибо «подобные знакомства нынче опасны», ведь муж ее Карл в концлагере, а сын Вальтер в тюрьме. Лишь зять Густав Штюрк остается верным семейству Брентенов. И матушка Брентен и Штюрк, несмотря на опасность, продолжают оказывать помощь антифашистам.

Жизнь Вальтера Брентена, избравшего трудный путь профессионального революционера, естественно выходит за круг интересов и распрей «родных и знакомых». По мере того как растет ответственность выполняемых им поручений, ширится круг знакомых — и друзей и врагов. Постепенно Вальтер оказывается на перекрестке важнейших исторических событий, масштаб которых выходит за пределы Гамбурга и охватывает всю Германию, Европу, мир. Подполье, арест, концлагерь, побег, нелегальный переход границы, Прага, Париж, Мадрид, Теруель, снова Париж, Москва, нападение фашистов на Советский Союз, Сталинградское сражение, комитет «Свободная Германия», возвращение в разрушенную Германию, участие в строительстве новой жизни — таковы вехи этой героической жизни.

Вальтер Брентен — один из многих сынов своего класса, не сложивших оружие перед фашизмом. Плечом к плечу с ним борется его старший товарищ по партии Эрнст Тимм, у которого Вальтер учится практике революционной борьбы. Запоминаются яркие образы мужественной подпольщицы-коммунистки Клары Пеммеллер и командира батальона в интернациональной бригаде Макса Допплера. В роман органично вошли образы героев антифашистской борьбы — вождей пролетариата Эрнста Тельмана и Георгия Димитрова.

В романе «Внуки» впервые начинает звучать новая для Бределя тема — пробуждение сознания у тех, кто оказался в лагере фашистов. К их числу относится Герберт Хардекопф, сын Людвига. Незадолго до захвата власти Гитлером он вступил в социалистический союз молодежи «Соколы». Разгон этого союза вызвал в Герберте чувство протеста. Отбывая трудовую повинность, неся солдатскую службу, он постоянно спрашивает себя, а не стал ли он сам фашистом. В критический момент, когда ему приказывают охранять запертых в сарае русских крестьян, голос совести подсказывает ему решение. Он освобождает арестованных и уходит вместе с ними к партизанам. Герберт становится коммунистом, активным борцом за свободную Германию.

Основу сюжета романа составляет жизненная история Вальтера Брентена. Эта линия непосредственно смыкается с семейной историей Брентенов—Хардекопфов. Следующий повествовательный план — рассказ о силах, противостоящих Вальтеру, о его антиподе Гейнце-Отто Венере и группирующихся вокруг этой фигуры других приспешниках фашизма — полицай-сенаторе Пихтере, государственном советнике Баллабе, Гуго Рохлице.

Историческая перспектива романа выражена в заглавиях двух частей этой книги: «Поражение» и «Победа». Действительно, в судьбах героев романа раскрываются последствия поражения, которое потерпела в 1933 г. революционная Германия. Но в них раскрываются и корни того, почему, несмотря на временное торжество фашизма, в немецком народе продолжали жить силы, которые стали залогом и опорой демократического обновления страны после 1945 г. Финальные слова трилогии — не только мысли главного героя книги, но как бы и суд истории: «Ничто не было напрасно. Ни одно разочарование, ни одно поражение, ни одна жертва...».

Интересно сопоставить творчество Бределя-художника с суждениями Бределя-критика, собранными в книге «Семь поэтов» (1950, переработанное издание — 1962 г.). Эти эссе указывают не только на литературные традиции, которые оплодотворяли художественные искания писателя, в них формулируются эстетические принципы, знание которых помогает лучше понять поэтику произведений Бределя. Интересен даже самый ряд

писателей, побудивших его к литературным размышлениям,— Гёте, Пушкин, Диккенс, Горький, Нексе, Павленко и Шолохов.

Размышления о крупнейших мастерах мировой литературы — это одновременно и размышления о роли писателя в жизни общества, осмысление своего места в жизни и борьбе немецкого пролетариата. Бределя привлекают такие гиганты, как Гёте и Пушкин, обладавшие величайшим даром исторического мышления. Он решает принципиальный вопрос о становлении социалистического искусства романа на примере Горького, Нексе и Шолохова, сумевших глубоко проникнуть в исторический смысл современной ломки общества под воздействием пролетарской революции и раскрыть этот смысл на живых человеческих судьбах.

Бредель на своем опыте познал, что в буржуазном обществе «поэтам, которые выходят из анонимной массы народа, трудно пробить себе дорогу». Чтобы стать выразителем интересов пролетариата, необходимо быть «самостоятельной личностью, которая не только приобрела наиболее существенные познания в богатом мире человеческого духа и человеческой культуры», но одновременно громко и настойчиво требует «для всего своего класса той доли культурных богатств человечества, которой этот класс до сих пор был лишен» [6].

Примечательна в этой связи критика романов Диккенса. Большой поклонник Диккенса, книги которого не случайно становятся предметом важных для духовного становления Вальтера Брентена споров («Сыновья»), Бредель не может пройти мимо слабых сторон этого писателя. «Нам не хватает духовно великого и смелого, не хватает благородного чувства борца; напрасно мы будем искать в большинстве романов Диккенса сильной, утверждающейся мужественности, которая не плачется, не жалуется на времена и обстоятельства, а берется за дело, помогая и преобразуя, которая не просто хочет тронуть, а хочет, чтобы люди стронулись с места и взялись за улучшение условий» [7]. Сам Бредель создал необычайно богатую галерею портретов пролетариев, и подлинным героем его произведений всегда оставалось «великое, смелое и благородное чувство борца».

Путешествие по Китаю весной и летом 1955 г. дало Бределю материал для цикла рассказов, который получил название «Званый обед в финиковом саду» (1956). Двенадцать новелл, объединенных рамочной историей поездки в Ханань и званого обеда у профессора Коу Питана, повествуют о борьбе китайского народа за освобождение от колониального порабощения. Эта книга подкупает мастерством Бределя-рассказчика, который умеет острым взглядом увидеть отдельные судьбы, характеры, ситуации, отражающие широкую и многообразную действительность в ее самых типичных чертах. Сборник отличается стройной композицией и ясным, точным языком.

Склонность к малым повествовательным жанрам проявилась и в ряде последующих публикаций Бределя. Книге о Гамбурге «Между башнями и мачтами» (1961) он дал подзаголовок «История одного города в историях». Тяготение к народным формам рассказа — анекдоту, шванку — можно было наблюдать уже в ранний период его творчества. Оно чувствуется и в трилогии «Родные и знакомые». Недаром многие эпизоды из этих романов публиковались отдельно, как самостоятельные законченные рассказы — «Фауст на Репербан», «С ружьем в руке», «Мертвая гавань, или Мечты таможенного чиновника», «Товарищ из левых», «Товарищ Бебель», «Первое плавание». Бредель включил в книгу о Гамбурге названные эпизоды, а также ряд сцен из романов «Машиностроительный завод Н. и К», «Испытание», «Твой неизвестный брат».

Первая часть книги, озаглавленная «Это было много лет назад», начинается с легенды об основании Гамбурга и разворачивает историческую панораму вплоть до исхода XIX в. Все эти истории прямо или косвен-

[6] *Bredel W.* Der rote Wikinger.— In: Bredel W. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Berlin und Weimar, 1966, S. 440, 441.
[7] Ibid., S. 431.

но отражают борьбу гамбуржцев за свободу. Многие из них запечатлели яркие портреты популярных исторических лиц. Это предводители «братства равноправных» Клаус Штёртебекер и Гёдеке Михаэль, «ганзейский адмирал» Маркус Майер, монах Штеффен Кемпе, защищавший лютеровское учение, городские трибуны Шпитгер и Ястрам, возглавившие в 1684 г. восстание городских низов против аристократии. Это выдающиеся деятели немецкой культуры — Рист, Винбарг, Клаудиус, Экгоф, Вольфф, Брамс. Особой прелестью, глубоко народным юмором подкупают рассказы о гамбургских певцах, трактирщиках, бродягах.

Галерею портретов бессмертных сынов Гамбурга Бредель представляет и во второй части книги — «Век нынешний». Среди них особое место занимают образы выдающихся борцов за дело рабочего класса, ближайших соратников Тельмана — Йона Шера, Эдгара Андре, Фите Шульце, Августа Лютгенса, героев антифашистского подполья — Бернгарда Бестляйна, Франца Якоба и Антона Зефкова, писателя Вольфганга Борхерта.

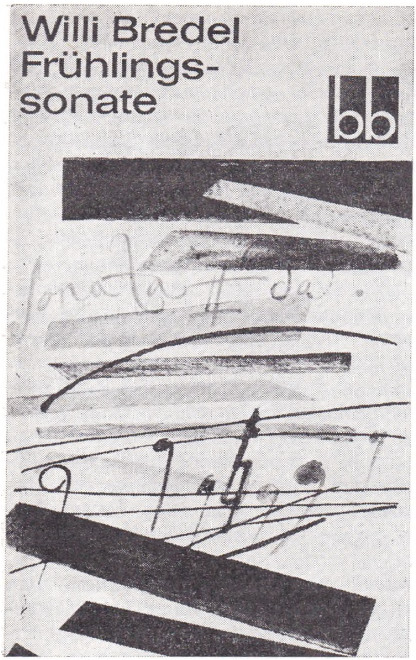
Вторая часть книги — «Между башнями и мачтами» — перекликается с другими, уже известными произведениями Бределя, но не просто потому, что писатель включил в книгу о Гамбурге отдельные эпизоды из ранее опубликованных романов и рассказов. Эта взаимосвязь более глубокая, ибо сквозь десятки и десятки эпизодов, проходящих перед читателем, точно прорисовывается основная тема бределевского творчества: беззаветная преданность делу пролетариата, героизм, мужество коммунистов, ведущих смертельный бой с фашизмом.

В 1959 г. В. Бредель публикует роман «Новая глава», а через два года выходит его вторая, дополненная редакция. Этот роман является логическим продолжением предшествующих книг писателя, в которых запечатлена история его современника.

В одной из бесед Бределю был задан вопрос, какое определение он дал бы жанру романа. Писатель ответил, что он разделяет суждение Новалиса: «Роман есть человеческая жизнь, принявшая форму книги». Искусство романиста состоит в умении облечь жизнь в форму книги. В «Новой главе» читатель становится свидетелем диалога о литературе, в котором наряду с мыслями об упадке современного буржуазного романа, содержатся размышления о романтике Вильгельме Гауффе, у которого «есть чему поучиться» — искусству композиции, простоте языка. И здесь же появляется стихотворение-раздумье:

Один выдумывал фигуры,
Они живут
И по нынешний день.
Другой писал портреты живых,
Они были мертвы
Еще до своей естественной смерти.

В этих высказываниях Бределя отразилось направление его творческой мысли. Следуя традиции романа Толстого и Горького, Бальзака и Шолохова, В. Бредель проявлял очевидную склонность к новеллистике, образцы которой находил у Пушкина, Мериме, Лермонтова, но не в последнюю очередь — и у немецкого романтика Гауффа. Именно отмечаемые им у Гауффа «искусство композиции, умение развивать из одной истории другую, третью» в наибольшей степени соответствуют его собственным приемам построения книги. Роман «Новая глава» является, по существу, именно такой композицией из целого ряда глубоко связанных между собой историй, порождающих одна другую в силу объективной взаимосвязанности человеческих характеров, судеб, обстоятельств, стремлений и поступков. Не случайно каждой истории в этой четырехчастной композиции автор дает особое название, каждая из них создает свое повествовательное напряжение и ведет к определенной развязке, влияющей на последующее развитие событий. Новеллы, которые предваряют отдельные части романа, часто становятся картинами-символами. Такова почти библейская сцена в новелле «Возвращение»: вернувшийся из эмиграции коммунист Петер Бойзен помогает подняться с земли обессилившей немецкой



Обложка книги В. Бределя «Весенняя соната». 1961

женщине с ребенком на руках. В новелле «Спаситель» — это гротескный образ немецкого профессора, читавшего свой цикл лекций без каких-либо изменений при кайзере и при республике, при Гитлере и после Гитлера. В новелле «В Потсдаме» — это сатирический портрет президента Трумэна, который во время конференции, собравшейся ради установления мира на земле, гадает на пальцах, какой японский город выбрать для атомной бомбардировки. В новелле «Весенняя соната» — это трагическая фигура советского офицера Николая Прицкера, у которого фашисты уничтожили всю семью и который в порыве отчаяния учиняет погром в немецком доме.

Ассоциативные связи между образами-символами и развитием событий в романе важны для повествования. Они придают частным эпизодам более широкий смысл. В своих многократных перекрещиваниях они раскрывают всю сложность соотношений в философской, политической, психологической и просто человеческой трактовке таких понятий, как преступление, вина, наказание, искупление; показывают трудность пути к принятию даже простейших решений, открывающих возможность новой жизни. Связанные с этим раздумья писатель формулирует в стихотворениях-притчах, возникающих как ассоциативный ряд мыслей и чувств центрального персонажа книги Петера Бойзена.

Мотив обновления, преображения является главным во всех трех книгах, составляющих роман «Новая глава».

Бредель рисует картину первых пяти послевоенных месяцев на балтийском побережье Германии, показывая сложность коренной ломки жизненного уклада. Он создает запоминающиеся образы «активистов первого часа», противников Гитлера и просто честных, порядочных немцев, которые считают своим долгом помочь народу подняться из ужасающей разрухи, выйти из трясины нацистской идеологии, вернуть человеческий облик и демократическое сознание. Не менее ярки и фигуры тех, кто отравлен ядом фашизма, кто рядится в одежды «пострадавших», чтобы пережить беспокойное время, кто осуществляет тайные диверсии и открытый террор против советских военных властей и немецких антифашистско-демократических органов самоуправления.

На первом плане, как всегда у Бределя, образы тех, кто находится в самой гуще жизни и политической борьбы, не страшась неудач и не опьяняясь победами. Тема ответственности многократно варьируется в романе в связи с самыми различными ситуациями и человеческими судьбами. Через всю книгу проходят лейтмотивом слова М. Андерсена-Нексе, которые вспоминает жена Бойзена Марья: «Человек, сознающий ответственность, несет тяжелую ношу через все свое существование. Это — ноша других».

Именно таков центральный герой романа писатель Петер Бойзен, который в качестве политического инструктора компартии помогает налаживать жизнь лежащего в руинах Ростока. Этот отмеченный многими автобиографическими чертами персонаж вобрал в себя лучшие качества не-

мецких патриотов, прошедших через подполье, тюрьму, концлагери, войну. Он всей душой любит свою страну, немецкий народ, и ему вдвойне больно сознавать его падение и несчастье, которое он на себя навлек. Хотя всю сознательную жизнь Бойзен провел в рядах активных борцов против фашизма, он глубоко ощущает историческую вину немецкого народа, поддавшегося демагогии Гитлера. Бойзен беззаветно предан делу коммунистической партии, скромен и бескорыстен. Он живет только интересами дела, которое ему поручила партия, как бы растворяя в них свою личность. Но это приводит не к исчезновению его собственного «я», а к еще более интенсивному напряжению всех духовных сил. Даже в самые прозаические моменты будничной жизни в нем продолжает жить поэт, наблюдатель человеческих сердец и умов. А в яркие, эмоционально насыщенные минуты его мысли и чувства выливаются в форму стихов и притч, которые неоднократно появляются на страницах романа.

«Людьми, несущими ношу других», рисует Бредель и советских офицеров — коменданта города полковника Перникова и его помощника полковника Коваленко, майора Принина. Образы советских людей удаются Бределю, пожалуй, лучше, чем кому бы то ни было из немецких писателей. Они свидетельствуют и о прекрасном знании советской действительности, и о глубоком проникновении в особенности русского характера, и о сыновней привязанности к бескрайней и доброй стране, давшей ему приют в годы антифашистской эмиграции и ставшей для него второй родиной.

В романе «Новая глава» Бредель проявляет себя мастером лаконичных, но очень емких по содержанию сцен, своего рода современных притч, которые зовут к размышлению и требуют истолкования. Его соотечественникам трудно понять, что сокрушительное поражение в войне является победой и для немецкого народа. Вернувшийся в Германию вместе с советскими войсками Бойзен, выступая перед населением, произносит слова: «Даже перед лицом ужасной катастрофы, в которую нас ввергнитлеровский фашизм, нам нечего бояться за свое будущее». «Ты-то сам постарался, чтобы устроить все это!» — пронесся по театру чей-то пронзительный голос. Беспокойство еще не улеглось, когда Бойзен, напрягая голос, крикнул: «На эту реплику еще пятьдесят лет назад ответил Август Бебель, выдающийся вождь немецких рабочих. Он сказал: „Я считаю, что для народа, который находится в несвободном состоянии, военное поражение скорее помогает, чем мешает его внутреннему развитию". Так оно и есть. Мы знаем сегодня это по себе». Прежде чем люди смогут понять, что Советская Армия не поработила, а освободила немецкий народ, потребуется немало усилий Бойзена и других немецких коммунистов. Трудно ответить на наивный вопрос: «Есть американская, английская, французская, русская зоны. А где немецкая зона?» Но жизнь учит, дает ответы. Бредель рассказывает потрясающую по человеческой правде и глубокую по философскому смыслу историю о немецких крестьянах, охранявших с помощью собак свою деревню от беженцев из восточных провинций рейха и хладнокровно обрекавших на смерть обессилевших от голода людей, и о советских военных властях, принудивших этих крестьян оказать помощь соотечественникам. В небольшом эпизоде раскрывается то доброе, человеческое, что принес с собой в Германию русский солдат. Так дается ответ на вопрос, «где немецкая зона».

Эта мысль многократно варьируется в романе, а затем в полную силу звучит в заключительной части, в главе «Застольные речи», когда издатель Тео Э. Эвальдсон произносит тост в честь советских друзей, которые помогали народу Восточной Германии подняться на ноги. Последняя часть романа так и называется: «Друзья».

В 1964 г., незадолго до смерти писателя, вышли вторая и третья книги романа «Новая глава». Автор дал им подзаголовок «Хроника одного преображения». Действие романа было доведено до 1950 г., первого года существования немецкого государства рабочих и крестьян. Успешные шаги в налаживании нормальной жизни, восстановлении разгромленных

фашистами общественных организаций создают предпосылки для проведения земельной реформы, преодоления раскола в рабочем движении и создания СЕПГ. В этих условиях и раскрывается перед нами партийный и организаторский талант Петера Бойзена. Во второй и третьей книгах находят продолжение важнейшие повествовательные линии первой книги.

Чтобы почувствовать изменения, которые произошли за несколько месяцев на востоке Германии, писатель вводит в повествование «взгляд со стороны». Построение второй книги романа, охватывающей декабрь 1945 — декабрь 1946 г., во многом определяется восприятием Марьи, жены Петера Бойзена. Шведка по рождению, Марья всю войну провела в Советском Союзе, в Москве. Будучи радиожурналисткой, она постоянно участвовала в схватке с фашизмом. Впервые попав на землю врага, но одновременно и на родину самого дорогого и близкого человека, Марья реагирует на все особенно остро. Ее взгляд постоянно расходится с восприятием событий «изнутри» — теми, кто в них участвует. Ее постоянно преследует вопрос, сможет ли она жить в этой стране. Не мирясь с наследием фашистского прошлого, Марья видит рождение новой Германии, которая может стать родиной ее детей.

Вторая книга романа «Новая глава» сохраняет повествовательную структуру первой, но с некоторой ее модификацией. Происходит укрупнение масштабов. Примерно равное по сравнению с первой книгой количество эпизодов соответствует удвоенной протяженности исторического времени. Вместо четырехчастного построения для второй книги автор выбирает двухчастное.

Третья книга романа по своей структуре аналогична второй. В ней сохранен свойственный второй книге принцип идейно-тематической группировки новелл с вынесением названий в начало каждой части книги, в результате чего внутренняя соотнесенность этих новелл с самого начала вводится в сознание читателей. Бредель снова укрупняет масштабы повествования. При сохранении количества эпизодов он вновь раздвигает хронологические рамки. Время действия здесь охватывает период с осени 1947 по лето 1950 г.

С точки зрения повествовательной перспективы В. Бредель вносит в заключительную книгу трилогии еще одно существенное изменение. Внешне каждая книга построена хронологически, но по существу повествование развивается в зависимости не от внешнего течения событий, а от внутреннего ощущения их героями романа. Повесть о преодолении прошлого касается не столько внешних примет этого преодоления, сколько внутренних, личных проблем персонажей романа. Не случайно Петер Бойзен, окидывая взором пройденное, говорит: «Изменилось многое... не столько вокруг нас, сколько в нас самих».

Индивидуальные и неповторимые, но в то же время типичные судьбы немцев предстают в первой книге; эти судьбы объективно преломлены в сознании участника и наблюдателя событий Петера Бойзена. Во второй книге над объективной картиной действительности и осмыслением ее Петером Бойзеном появляется еще один уровень рефлексии, связанный с Марьей Бойзен. В третьей книге возникает еще одна ступень рефлексии, связанная с творческим сознанием Петера Бойзена. Развертывая объективное движение событий и художественную трансформацию их в его творческом сознании, писатель поднимает одну из важнейших проблем современного реалистического искусства.

Петер Бойзен пишет книгу «Первые шаги», которая как бы возвращает нас к роману «Новая глава» самого Бределя. В своих творческих поисках Бойзен сталкивается с проблемой, которую пытался разрешить и автор «Новой главы». Это проблема соотношения фактов действительности и способов художественного воплощения их в литературе. Бойзен, пишущий историю своего современника, задает себе вопрос, должен ли это быть «рассказ или репортаж». Много лет спустя после того, как эта проблема была сформулирована Д. Лукачем в известной дискусси нача-

ла 30-х годов, В. Бредель устами своего героя дает свой окончательный ответ: «Постановка вопроса „Рассказ или репортаж" была неверной. „Рассказ и репортаж" — вот как надо ставить его».

Это позднее эхо литературных споров содержит по существу творческое кредо самого В. Бределя. Достоверность репортажа сочетается в его книгах с тщательно выверенной формой повествования. Книги Бределя — это не протоколы событий дня, а реальная действительность, преломленная через яркий темперамент и социалистическое сознание художника.

В связи с рассказом «Кровные братья», этой «криминальной и политической историей», устами Бойзена формулируется и принцип, позволяющий «вести повествование в двух реальных планах». Этот принцип совершенно ясно прослеживается в «Новой главе», где развитие внешних событий подчинено объективному ходу реальной истории, а развитие человеческих взаимоотношений — объективным закономерностям жизни. В рассказе, задуманном Бойзеном, этот принцип должен реализоваться в документально точном описании судебного процесса и в преломлении этих событий в жизни и сознании его участников. Во второй и третьей книгах романа «Новая глава» получают дальнейшее развитие образы Томаса и Греты Вайс, Иоганнеса Шабера и его сына Ганса, Тео Э. Эвальдсона, пастора Клаусмана. Здесь находят развязку интриги Шпроде, Майера, Яссе и их подручных, пытавшихся помешать социальным преобразованиям в советской зоне.

«Хроника» завершается эпизодом, символизирующим плоды преображения. В кругу соратников, ставших теперь друзьями и единомышленниками, Ганс Шабер, некогда введенный в обман фашистами, блуждавший во тьме неведения и страха, отрекшийся от своего имени и снова нашедший свое «я», произносит слова о том, сколько зла родила на своей земле Германия и как жестоко она себя покарала за это. Немцы никогда больше не должны думать о войне, только в мире можно обрести счастье. И пастор Клаусман, бывший социал-демократ, а ныне член СЕПГ, отзывается на эти слова ссылкой на Библию, возводя их в высший принцип человеческого бытия: «Ты говоришь так, как написано в книге пророков. Исайя, сын Амосов и сын народа, земля которого лежала на пересечении борющихся интересов, еще два с половиной тысячелетия назад призывал свой народ. Если глаза видящих не будут закрыты, и уши слышащих будут внимательны, и сердце нерассудительных научится знанию, то никогда дурак не будет назван царем и стяжателя не назовут господином. Тогда правосудие будет обитать в пустыне, и пустыня обратится в плодоносную долину. И мир будет произведением правосудия, и народ мой будет жить в жилище мирном, в обители безопасной и в покое гордом».

Это весьма вольное и актуальное, типично клаусмановское переложение пророчества Исайи, органично вписывающееся в систему новелл-притч, из которых складывается весь роман, подчеркивает исконность и вековечность чаяний простых людей о мире. В то же время оно символизирует глубочайшую заинтересованность немецкого народа в тех мирных демократических преобразованиях страны, которые принесла в Германию победа Советской Армии.

Роман «Новая глава» был последним законченным произведением В. Бределя. Смерть застала его в работе над новой книгой, которой было дано название «Пути испытания». Она должна была стать своеобразной хроникой событий, которые пережил в своей «жизни» роман «Испытание». Книга рисовалась автору как «целый ряд удивительных эпизодов» [8], многие из которых были уже закончены.

Талантливыми произведениями о жизни и борьбе рабочего класса Германии, о строительстве первой немецкой социалистической республи-

---

[8] Выступление Вилли Бределя перед студентами факультета журналистики МГУ 28 ноября 1963 г. Стенограмма, с. 18.

ки Бредель занял свое, лишь ему принадлежащее место в литературе своей страны. «Это был не бесплодный сочинитель историй, высиживающий их за письменным столом. Это был живой рассказчик, настоящий народный поэт, существенная часть (ein solides Stück) рабочего движения в Гамбурге» [9]. С этими словами Вайнерта перекликается отзыв Л. Фейхтвангера о трилогии «Родные и знакомые»: «Произведение, представшее теперь перед нами в законченном виде, действительно является первым изображением немецкого рабочего в его развитии на протяжении последнего столетия и уже поэтому займет прочное место в истории немецкой литературы» [10]. Книга о родном городе Гамбурге «Между башнями и мачтами» является, по мнению А. Цвейга, такой легкой, пронизанной юмором прозой, какая «удается лишь зрелому сильному таланту» [11]. «Фундаментом новой, социалистической национальной литературы» [12] назвал произведения Бределя А. Абуш.

«Вилли Бредель никого не повторяет как художник, сохраняя в своем творчестве ему одному присущую своеобразность,— писал К. Федин.— Его известные романы, начиная с первого до новейшего, отражают богатую событиями жизнь автора. Это цепь картин, где каждое звено выковано из лично пережитого испытания романиста, а сама цепь событий составляет судьбу рабочих поколений современности» [13].

Abusch A. Über die Trilogie «Verwandte und Bekannte», 1952, 1965.— In: Abusch A. Humanismus und Realismus in der Literatur. Leipzig, 1966.
Abusch A. Über Willi Bredel.— In: Abusch A. Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Berlin, 1967.
Bock L. Willi Bredel. Leben und Werk. Berlin, 1967.
Höfer K.-H. Willi Bredel.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Дымшиц А. Л. Новая глава.— В кн.: Дымшиц А. Л. Звенья памяти: Портреты и зарисовки. М., 1975.
Знаменская Г. Н. Предисловие.— В кн.: Бредель В. Новая глава. М., 1962.
Самарин Р. М. Вилли Бредель и его романы. Предисловие.— В кн.: Вилли Бредель: Романы. М., 1973.
Сучков Б. Л. Предисловие к роману В. Бределя «Внуки».— В кн.: Сучков Б. Л. Лики времени. М., 1976, т. 2.

---

[9] *Weinert E.* Wort und Tat.— In: Bredel W. Dokumente seines Lebens. Berlin, 1961, S. 10.
[10] *Feuchtwanger L.* Brief an Willi Bredel vom 16 Febr., 1954.— In: Bredel W. Dokumente seines Lebens, S. 216.
[11] *Zweig A.* Schriftstellerfreundschaft.— In: Bredel W. Dokumente seines Lebens, S. 269.
[12] *Abusch A.* Rede in der Trauerfeier.— Sinn und Form: Sonderheft Willi Bredel, 1965, S. 10.
[13] *Федин К.* Вилли Бредель.— В кн.: Федин К. Писатель, искусство, время. М., 1961. с. 344.

Глава пятая

БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН

(после 1945 г.)

Годы, которые прожил Бернгард Келлерман (1879—1951) [1] после разгрома фашизма, прошли под знаком возрождения его творческих сил. Несмотря на преклонный возраст, он активно включился в работу по демократическому обновлению Германии. Речь, произнесенная им 3 июля 1945 г. в берлинском Доме радио на собрании интеллигенции, посвященном созданию Культурбунда,— первое публичное выступление Келлермана после долгих лет молчания — прозвучала на всю Германию и получила широкий отклик. Это был страстный призыв писателя-демократа к борьбе за преодоление последствий губительной политики гитлеризма.

Келлерман стал вице-президентом Культурбунда, членом правления Союза немецких писателей, одним из основателей возрожденной Академии искусств. После провозглашения ГДР Келлерман избирается депутатом Народной палаты Республики. В числе первых немецких писателей он удостоен Национальной премии ГДР (1949). Его лучшие произведения (в первую очередь запрещенный гитлеровцами и после войны зазвучавший с новой силой роман «Девятое ноября») неоднократно переиздавались, а после смерти писателя Академия искусств и издательство «Фольк унд вельт» выпустили в свет собрание его сочинений в десяти томах [2].

Главной работой этих лет Келлерман считал свой новый роман «Пляска смерти» (1948), произведение, начатое им незадолго до окончания войны. «Пляске смерти» суждено было стать последним художественным произведением писателя. Как и вышедший в свет за год до его опубликования роман Г. Фаллады «Каждый умирает в одиночку», эта книга Келлермана принадлежит к лучшим творениям антифашистской литературы, созданным в Германии вскоре после ее освобождения. Оба романа — при всех различиях между ними — роднит то обстоятельство, что их авторы на себе испытали жизнь в условиях гитлеровского режима и впервые получили возможность воспроизвести картину этой жизни, чтобы, как писал Келлерман, «дать народу объяснение всех заблуждений и хаоса последних лет», ибо «до тех пор, пока народ не узнает, откуда он пришел, он не будет знать, куда ему идти» [3].

Летопись безымянного города, который является местом действия книги, отражает историю всей страны в годы гитлеровской диктатуры — от прихода нацистов к власти до начала агонии, «пляски смерти» фашизма. За судьбами персонажей романа встает судьба нации.

Большой творческой удачей Келлермана является создание в этом романе двух образов, имеющих первостепенное значение для всего авторского замысла: адвоката Франка Фабиана и гауляйтера Ганса Румпфа. И Румпф и Фабиан в высшей степени типичны, и в то же время образы их далеки от шаблонности. Если Румпф, один из тех авантюрис-

---

[1] О творчестве Келлермана до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 125—142.

[2] *Kellermann B.* Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Berlin, 1958—1979. Десятый (дополнительный) том был издан к столетию со дня рождения писателя.

[3] *Kellermann B.* Aufsätze. Briefe. Reden. 1945—1951 (Auswahl). Berlin, 1952, S. 15.

тов, какие составляли ближайшее окружение Гитлера и каким, в сущности говоря, был и сам фюрер (по ряду внешних деталей жизнеописание Румпфа напоминает биографию гауляйтера и фашистского министра Фрица Заукеля, казненного по приговору Международного военного трибунала в Нюрнберге), принадлежит к числу главных вдохновителей нацистской политики, то Фабиан — умелый исполнитель, ради карьеры поставивший на службу гитлеровцам свой ум, знания, организаторские способности. При всем различии их жизненных путей и характеров один без другого не мог бы существовать. Между ними проходит та ось, на которой вращались колеса чудовищной машины гитлеризма.

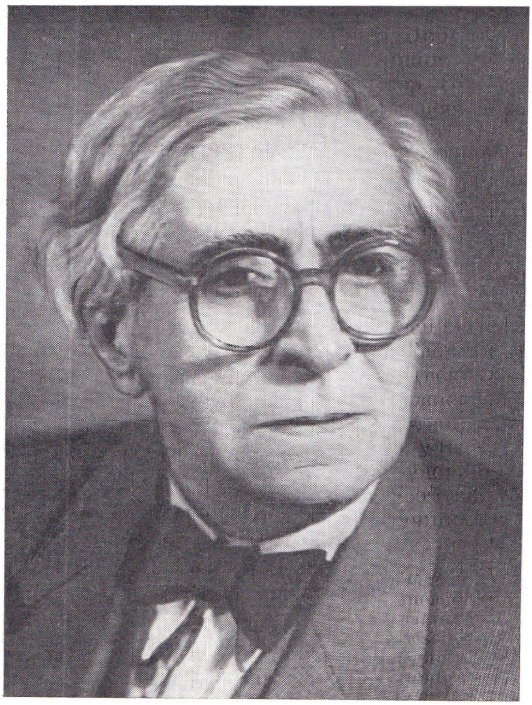
И все-таки главным из этих героев остается Фабиан, перипетии жизненного пути этого буржуазного интеллигента, ставшего сначала «попутчиком», а затем и активным пособником фашизма, составляют сюжетную основу романа. Обращаясь к прошлому, автор думал о будущем своего народа, и разоблачение фашизма приобретало благодаря образу Фабиана характер грозного предостережения от компромисса по отношению к неофашистам послевоенного периода.

Вопрос об отношении Фабиана к фашизму играет едва ли не самую значительную роль во всей проблематике романа. Наиболее важный момент для характеристики Фабиана — не конец, а начало его карьеры, когда он впервые идейно капитулирует перед фашизмом. Автор обращает внимание читателя на то, что Фабиан не был убежденным сторонником политики Гитлера, более того, он «считал ее спорной во многих пунктах». Наедине с собою Фабиан постоянно размышляет над «личным аспектом» проблемы, т. е. старается определить свою позицию по отношению к режиму, исходя не из принципиальных соображений, а из собственных интересов. Об этом повествуется уже на первых страницах книги: вернувшись домой после длительного отпуска, Фабиан замечает, как укрепились в городе недавно пришедшие к власти гитлеровцы, и убеждается в неправильности своего предположения, что фашистская партия через год-другой «сойдет со сцены, как это случилось с другими партиями до нее». Показывая затем, как Фабиан, заглушая голос совести, вступает в нацистскую партию и преуспевает при новых правителях, Келлерман шаг за шагом дополняет и углубляет характеристику своего героя.

Писатель проявляет себя знатоком человеческой натуры и мастером тонкого психологического рисунка. Любезный и обходительный человек с обворожительной внешностью и приятными манерами, Фабиан делает карьеру, не расталкивая других локтями, не устраняя грубо своих конкурентов, а действуя тихо и вкрадчиво. Постоянный самообман сопутствует карьере интеллигента, совершившего политическое грехопадение. Когда, например, Фабиан, остающийся в душе противником расовой теории, использует затруднительное положение еврея Леба, покупая по дешевке принадлежащий тому земельный участок, он успокаивает себя вечным аргументом приспособленца: «Не сделай этого я, это сделал бы раньше или позже кто-нибудь другой».

Поведение Фабиана Келлерман осуждает не только устами персонажей, остающихся в оппозиции к фашизму,— он показывает крах, который в конце концов терпит его герой (немалую роль играет при этом то обстоятельство, что оба сына Фабиана гибнут на фронте развязанной Гитлером войны). Здесь также сказывается художественный такт Келлермана. Самоубийство Фабиана не удивляет читателя: оно подготовлено и мотивировано с достаточной убедительностью. Франк Фабиан, такой, каким его знает читатель, даже осознав (главным образом под влиянием своего брата Вольфганга) порочность своего пути, не в состоянии, как это отлично показано в романе, до конца постичь смысл всего совершившегося. Он действует как человек, загнанный в тупик.

«Пляска смерти» стала последним звеном в цепи социально-критических романов Келлермана («Туннель», «Девятое ноября», «Братья Шелленберг», «Город Анатоль», «Голубая лента»). В этой книге критика



БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН

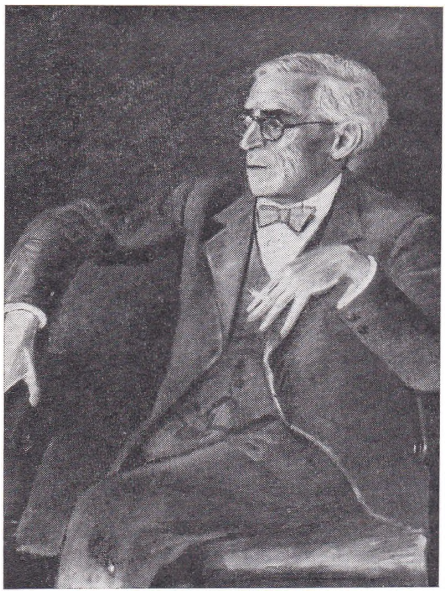
Фотография

гитлеровского режима выявляет доведенные до крайности пороки капиталистического мира.

Но как ни зловеща нарисованная в «Пляске смерти» картина, это произведение не отличается пессимизмом, который характерен даже для «Туннеля», не говоря уже о «Городе Анатоле» или «Голубой ленте». Роман, созданный в эпоху освобождения немецкого народа, выражает твердую веру писателя в то, что попытки вернуть Германию на путь преступлений и катастроф обречены на провал. Даже показывая распространение фашистской заразы в немецком народе, автор говорит о том, что «миллионы немцев ненавидят национал-социалистов как чуму», и некоторых из них выводит на авансцену. Это учитель Гляйхен, скульптор Вольфганг Фабиан, Беата и Криста Лерхе-Шелльхаммер, профессор Фале, его дочь Марион. Все они отвергают всякий компромисс с господствующим режимом.

Марион Фале, принимающая ухаживания Румпфа, составляет в этом смысле, казалось бы, некоторое исключение. Но она идет на сближение с гауляйтером лишь ради спасения школы, в которой преподает, и, убедившись в том, что этот тактический маневр может завести ее слишком далеко, сама, рискуя свободой и жизнью, кладет предел «дружбе» с Румпфом. Судьба Марион иллюстрирует следующую мысль автора: не только сотрудничество с фашистами в духе Фабиана, но даже всякое прикосновение к их грязным рукам уже является грехом, требующим искупления.

Самым последовательным из всех героев — противников фашизма является Гляйхен. В сущности говоря, только его одного из всех героев романа можно назвать активным антифашистом-подпольщиком. Но именно эта сюжетная линия сравнительно мало удалась автору. Зато образы



Бернгард Келлерман
Портрет работы О. Нагеля, 1949

других героев, оказывающих — пусть пассивное — сопротивление фашизму, особенно Вольфганг Фабиан, на стороне которого все симпатии автора, свободны от всякого схематизма.

«Пляска смерти» венчает сложный творческий путь Келлермана, писателя, всегда выступавшего за прогрессивное развитие Германии. Ни в одном из его произведений эта позиция не получает столь ясного воплощения.

Оценка послевоенной литературной деятельности Келлермана будет неполной, если не упомянуть его статьи и речи. Обновление Германии дало возможность развернуться его незаурядному публицистическому таланту. Всем выступлениям Келлермана свойственны страстность и взволнованность, они проникнуты стремлением делить судьбу народа и быть его советчиком. Как пишет А. Цвейг[4] в статье, предпосланной избранным публицистическим работам писателя, изданным уже после его смерти, «Бернгард Келлерман высказывал по значительным поводам значительные мысли»[5].

Следует в первую очередь назвать брошюру Келлермана «Что нам нужно делать?» (1945), которую, как и «Пляску смерти», он начал писать незадолго до освобождения от фашизма и закончил вскоре после войны. Смысл брошюры хорошо выражен в ее подзаголовке: «Возрождение из развалин и пепла». Это соображения о конкретных, прежде всего экономических путях, по которым должно идти развитие новой Германии. Здесь, в частности, Келлерман вновь обращается к идее интенсификации сельского хозяйства и разумного использования всех внутренних экономических ресурсов, легшей в основу его романов «Братья Шелленберг» и «Песнь дружбы». Таким образом, на протяжении двух десятилетий он упорно развивал то в художественной, то в публицистической форме мысль о мирном развитии экономики страны и боролся против губительной политики завоевания «жизненного пространства». Но если раньше, в условиях буржуазного строя, всякий раз обнаруживалась утопичность обширной программы Келлермана, то теперь, в Германии, перед которой открывалась возможность социалистического пути, впервые можно было по-настоящему говорить о ее практической реализации. Газета «Тэглихе рундшау» полностью опубликовала эту работу в сентябрьских номерах 1945 г., и после дискуссии по вопросам, поднятым Келлерманом, издательство «Ауфбау» выпустило ее в свет в виде брошюры, выдержавшей затем несколько изданий.

---

[4] А. Цвейг высоко ценил Келлермана. См., например, его статью «Один писатель поздравляет другого» (1949), в которой содержится яркая характеристика творческого пути Келлермана.

[5] *Kellerman B.* Aufsätze. Briefe. Reden, 1945—1951 (Auswahl), S. 7. Кроме вступительной статьи А. Цвейга в этом сборнике помещено также послесловие его редактора А. Ауэр, в котором наряду с общей характеристикой литературной деятельности Келлермана отмечается ведущая роль советской критики в исследовании творчества писателя. В сборнике имеется также библиография основных критических работ о Келлермане, вышедших в свет до 1952 г.

Обширен круг вопросов, которые Келлерман затрагивает в своих публицистических работах, но основная тема всех этих произведений — борьба за мир.

Особое место в его публицистике занимает Советский Союз. Своему отношению к социалистической России, высказанному в романе «Девятое ноября», Келлерман не изменял никогда. Писатель и общественный деятель, еще в годы Веймарской республики являвшийся членом «Общества друзей новой России», был одним из организаторов и руководителей созданного после войны «Общества по изучению Советского Союза», впоследствии преобразованного в «Общество германо-советской дружбы». Келлерман, который бывал в России несколько раз с 1907 по 1928 г., приезжал в СССР уже как посланец новой Германии в апреле 1948 и в марте 1951 г. Впечатление от этих поездок отражено в книге очерков «Мы побывали в Советской России», которую он выпустил в 1948 г., в соавторстве со своей женой Эллен Келлерман, и в ряде статей, написанных в последние годы жизни.

Писатель пришел к справедливому выводу, что источником победы СССР над фашизмом явился советский общественный строй, и идея социализма все больше захватывала и покоряла его. В архиве Келлермана сохранился текст его послания к бывшим немецким военнопленным, вернувшимся из Советского Союза. «Вы видели страну,— писал он,— в которой нет больше рабства и эксплуатации, голода и страха перед болезнью и старостью. Вы видели *страну будущего*. Такую страну будущего, мои друзья, хотим создать и мы в Германии» [6].

В публицистике Келлермана значительное место занимают работы, посвященные проблемам литературы и искусства: статьи «Писатель и его миссия», «Роман или драма?», «Мы, писатели ГДР», «Воззвание к писателям Западной Германии», «Не будем себя обманывать», статья «Замечательный писатель», написанная в форме открытого письма Борису Горбатову под впечатлением от его книги «Обыкновенная Арктика» [7], и др. Во всех этих работах Келлерман выступает как поборник реалистического искусства, проникнутого сознанием ответственности перед народом.

Сложен был полувековой творческий путь Бернгарда Келлермана, но, как ни своеобразна его литературная биография, основные ее черты характерны не только для него, но и для ряда других представителей того писательского поколения, к которому он принадлежал. С тех пор как некоторое увлечение модернизмом сменилось у Келлермана решительным переходом на позиции реалистического искусства, проникнутого интересом к социальной проблематике, он неустанно подвергал критике буржуазную действительность. Технические достижения XX в. вызвали у писателя глубокий интерес, но чутье реалиста заставляло его показывать, что при капитализме они становятся источником обогащения кучки людей и зачастую вместо блага приносят человечеству горе («Туннель», «Город Анатоль», «Голубая лента»). Келлерман обнажал продажность буржуазных учреждений, бичевал лицемерие, аморализм, филистерство. После двух мировых войн, развязанных германским империализмом, на первое место среди объектов его критики выдвинулись милитаризм, шовинистическая пропаганда, фашизм («Девятое ноября», «Пляска смерти», публицистика). Хотя некоторые его произведения, особенно книги, созданные в 30-е годы — накануне и в первый период диктатуры Гитлера, окрашены пессимистическим настроением, для его творчества в целом характерны жизнеутверждающие мотивы. От отчаяния его спасала, наряду с общегуманистическими идеалами любви, друж-

---

[6] Цит. по ст.: *Жданникова Л. С.* Послевоенная публицистика Бернгарда Келлермана.— Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1962, № 180. Зарубеж. лит., с. 264.

[7] Все названные работы входят в упоминавшийся выше сборник: *Kellerman B.* Aufsätze. Briefe. Reden. 1945—1951 (Auswahl).

бы и товарищества, уверенность в том, что созидательные способности людей служат гарантией прогресса. Начиная с «Туннеля», а в какой-то мере уже с романа «Море», воспевание труда становится лейтмотивом его творчества.

Вера в силу ума и рук человека была также одной из причин его неизменного интереса к СССР, зародившегося уже в первые дни существования Советского государства. Она же сыграла немаловажную роль в том, что маститый писатель с готовностью поставил свой талант на службу строительству социалистической культуры в ГДР.

Abusch A. Sein Werk wahren und lebendig erhalten.— Berliner Zeitung, 1959, 5. März.
Becher J. R. Ein Leben für Frieden und Humanismus.— Sonntag, 1951, 28. Okt.
Ilberg W. Bernhard Kellermann in seinen Werken. Berlin, 1959.
Liersch W. Bernhard Kellermann.— In: Die Buchbesprechung, 1956, N 10.
Zweig A. Ein Schriftsteller gratuliert dem anderen.— Sonntag, 1949, 27. Febr.
Бергельсон Г. Ю. Бернгард Келлерман. М.; Л., 1965.
Левинтон А. Г. Творчество Бернгарда Келлермана. Л., 1958.
Федоров А. А. Творчество Келлермана. М., 1961.

Глава шестая

ЭМ ВЕЛЬК

(после 1945 г.)

Талант Эма Велька (1884—1966)[1] обрел новую силу в послевоенный период, когда писатель жил и работал в ГДР.

Выходец из простой крестьянской семьи, самоучкой получивший глубокие знания, журналист, защищавший права угнетенных, драматург, пьесы которого ставил Пискатор, мужественный человек, не испугавшийся в издаваемой им газете бросить вызов Геббельсу, Вельк и в нацистской Германии сумел создать романы, проникнутые гуманистическим духом. После победы над фашизмом Вельк активно участвовал в строительстве социалистического немецкого государства.

В июле 1945 г. Вельк был одним из создателей отделения Культурбунда в городе Юкермюнде. В феврале 1946 г. он переехал в Шверин, где занял пост директора средней школы, будучи одновременно председателем местного отделения Культурбунда.

Вельк работал в тесном контакте с Бределем, который возглавлял Культурбунд в Мекленбурге и с 1947 г. издавал в Шверине журнал «Хойте унд морген».

С 1945 по 1949 г. появились новые издания романов Э. Велька «Язычники из Куммерова» (1937) и «Праведники из Куммерова» (1943). В своих произведениях, написанных в послевоенные годы, Вельк касается важнейших вопросов эпохи: места человека в обществе, ответственности за выбор своего пути.

В 1950 г. Вельк вместе с И. Бехером, З. Дудовым и Кубой работает над сценарием фильма «Семья Бентин». В этом же году он публикует роман «Ночной дежурный», в котором возвращается к 20-м годам, когда, оставив работу в издательстве, поступил на службу в американскую пароходную компанию. Герой романа Томас Тримм порывает со своей средой и обеспеченным буржуазным существованием, приезжает в портовый город; несмотря на безработицу, ему удается устроиться ночным дежурным на американский корабль «Президент Вильсон». И здесь он видит резкие социальные контрасты. Наверху в роскошных каютах изнывают от безделия пассажиры первого класса, а рабочие по кухне, кочегары и другой обслуживающий персонал живут в помещении без вентиляции, с постоянно горячим полом, под которым работает паровой котел. На корабле и разворачивается действие романа, по форме напоминающего детектив (герой оказывается в центре самых невероятных приключений), в котором разоблачается продажность «высшего света».

В 1950 г. Вельк переезжает в городок Бад-Доберан и целиком посвящает себя литературе. Значительное воздействие оказывает на его творчество Бредель, который помогает Вельку ощутить себя причастным к новой литературной жизни, войти в нее. В 1952 г. появляется новый мемуарный роман Велька «Моя страна, ты светишь мне издалека». В нем писатель рассказывает, как он юношей покинул родную деревню, как спустя много лет, уже после окончания второй мировой войны, вновь приехал в Куммеров. Он создает романтический образ страны дет-

[1] О творчестве Э. Велька до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 419—426.

ства, в которой воплощается его мечта о свободе, справедливости, гармонии, и называет ее — вслед за поэтом Мёрике — «Орплид». Вернувшись в родные места, он с грустью сознает, что война опустошила его «Орплид». И все же страна его мечты не погибла, так как люди, которые в ней живут, будут нести в мир свободу и человечность.

Любовь к родной природе, глубокое проникновение в сущность народных характеров, использование мотивов фольклора роднят книгу Велька с творчеством Т. Шторма. Тонкий лиризм в описании картин природы и настроения героев сближает его и с поэзией Э. Мёрике.

В 1953 г. Велк издает роман «В утреннем тумане». Это произведение о Ноябрьской революции 1918 г. в Германии; в основу его положены воспоминания писателя о его жизни в Брауншвейге зимой 1918 г. «Роман представляет собой хронику, показывает лишь истинные события»,— пишет Велк в предисловии к роману. Он основывается на собственных подробных записях, которые вел с вполне определенной целью: «рассказать правду о тех, кто делал революцию, и о тех, кто им препятствовал».

Герои этого романа, как и герои ранних произведений Велька,— люди, стремящиеся к справедливости. Один из них — школьный учитель Михаэль Драйкант, приехавший в город из маленькой горной деревушки Германсгаузен. Драйкант видит ложь, двуличие социал-демократов, их предательскую политику. Он знакомится с рабочими и представителями левой социал-демократии, в частности с Карлом Ноттебломом, честным, решительным, преданным борцом за дело рабочих.

Велк подробно рассказывает о первых днях революции, показывает ошибки, допущенные руководителями рабочего движения, которые действуют нерешительно, оставляя в неприкосновенности старый чиновничий аппарат, игнорируя интересы крестьянства. В результате крестьяне не только не поддерживают революцию, многие становятся ее врагами, и в этом, как подчеркивает автор романа, одна из главных причин ее поражения. И в других вопросах, когда нужны активные действия, республиканское правительство демонстрирует крайнюю непоследовательность. Лидер рабочих Бергфельд понимает, что «совместный путь с Шейдеманом и Носке и социализм Эберта — это конец революции», что «рабочий класс должен основать новую, готовую к борьбе партию», и он начинает работу по созданию такой боевой партии.

Лучшие страницы книги посвящены Карлу Либкнехту. Либкнехт разъясняет приехавшим в Берлин Драйканту и матросу Фишграве положение дел, обращает их внимание на контрреволюционную угрозу и на опасность тех сил, которые «под прикрытием социализма хотят задушить революционное движение...». Либкнехт производит на обоих огромное впечатление. Драйкант, который прежде не разделял его убеждений, потрясенный до глубины души, говорит Фишграве: «Это человек большого личного мужества... Непреклонный революционер, не щадящий жизни во имя идеала свободы... Это воплощение социалистического революционного духа будущего пламени».

Революция в Брауншвейге была разгромлена добровольческими белыми корпусами. Фишграве и Драйкант покидают город. Роман заканчивается сценой их прощания. Оба стоят на горной тропинке, кругом лежит туман. «Кто должен и хочет идти вперед,— говорит Драйкант,— тот найдет путь в самом густом тумане».

Роман проникнут верой в торжество идей революции. Писатель с полным правом мог сказать позднее в своей автобиографии: «Я член партии рабочего класса», ибо в этой книге проявилось его партийное отношение к изображению действительности.

В 1954 г. общественность ГДР отметила семидесятилетие Велька. Он избирается членом Академии искусств и в том же году его творчество было отмечено Национальной премией.

Большим успехом пользовался фильм «Без крова», сценарий которого был написан Вельком по одноименному произведению Фрица Рейте-

ЭМ ВЕЛЬК

Фотография

ра (в 1954 г.). Творчество Рейтера всегда привлекало Велька своим свободолюбивым духом, реалистическим отображением социальных противоречий, точностью народных характеров. Вельк блестяще знал и — вслед за Рейтером — охотно использовал в своих книгах нижненемецкий диалект. Близок Вельку и сочный, порою грубоватый, но искренний народный юмор Рейтера.

В 1955 г. вышел из печати сборник сатирических «морских» рассказов Велька «„Мутафо". Бессмыслица со смыслом». В предисловии к книге рассказывается о том, как два безработных матроса — в прошлом художник и композитор — встретили немецкого издателя, одержимого идеей найти нового Джека Лондона. Издатель соглашается выпустить в свет сочиненные матросами истории. Книгу озаглавили «Мутафо» — так назывался на «туземном языке» найденный в Африке Биллом, одним из матросов, предмет, похожий на черепаху, изображавший местного бога и означавший «проходящий сквозь ветры». Авторы придумали себе и псевдоним — Тоби Сваггер.

Книга состоит из занимательных рассказов, однако это не просто веселое развлекательное чтение. В них резко высмеивается западная «свободная пресса», голливудские кинодельцы. Билл предлагает для очередного кинобоевика взять материал из Библии и использовать историю Ноева ковчега. «Разбойники из Голливуда» крадут у Билла идею и снимают фильм под названием «Капитан Ной и висячие виноградники царицы Семирамиды».

Автор сатирически разоблачает милитаризм, американскую военщину, готовую «закрыть Америку» и загнать всю страну под землю, куда не проникнет атомная радиация. В одной из историй описываются «опыты»

по выращиванию из шимпанзе «новой расы недочеловеков», которые могли бы заменить солдат на поле боя. «Военные специалисты не сомневаются, что нормальный «chimsi» легко освоит ружье, гранаты и автомат и без угрызений совести применит ручное атомное оружие».

Сборник рассказов «С молотком нужно уметь обращаться» (1958) знаменует новый этап в творчестве Велька. Перед читателем этой книги проходят судьбы различных людей; в прошлом они поддерживали Гитлера, кто пассивно, по инерции, поверив лживой пропаганде, а кто и по убеждению. Вернер Бенке, бывший учитель черчения, который до 1937 г. руководил отделом нацистской пропаганды в администрации округа, после разгрома фашизма начинает понимать, что верил в ложные идеалы. Бенке становится рабочим, членом трудового коллектива; в нем вырабатывается новое отношение к труду, к людям, к обществу. Позднее он возвращается к прежней профессии учителя, возглавляет школу (рассказ «Дорога, ведущая вперед»). Сдвиги в сознании людей под воздействием перемен, происходящих в стране,— тема рассказов «Из старого сделай новое», «Гвозди в трости» и др. Центральное место в книге занимает рассказ «Клеббовский бык», в котором писатель создает образ, характерный для многих поколений немецкого крестьянства. Упрямство и непокорность отличают крестьянина Генриха Граумана. После первой мировой войны он вернулся из армии непримиримым противником кайзеровской Германии, вывесил в Клеббове красное знамя, потребовал раздела имения и раздачи земли крестьянам. Отсидев четыре недели в тюрьме, он проникается ненавистью теперь уже к Веймарской республике. В период фашизма его считают политически неблагонадежным: он дает своему быку кличку «Гитлер» и по всей деревне слышно, как он ругает этого быка, не останавливаясь перед «крепкими выражениями». Местный руководитель нацистской партии подает на него в суд за оскорбление фюрера. Вернувшись из заключения, Грауман называет своего нового быка «Адольф», но обращается с ним уже почтительно. Победы на фронтах, однако, полностью примирили Генриха Граумана с Гитлером. Теперь он говорит: «Германия — первая в мире». Как и большинство старых людей в деревне, он все еще убежден в непобедимости немецкого солдата. В начале апреля 1945 г. он отказывается покинуть деревню и лишь чудом спасается от эсэсовцев, угрожающих ему расстрелом. В новых условиях Грауману трудно найти свое место. Но именно он в конце концов предлагает создать кооператив, возглавляет его, и кооператив становится образцовым. Писатель психологически достоверно показывает перелом в сознании старого крестьянина, процесс духовного преображения человека в условиях новой жизни. Критика высоко оценила этот сборник рассказов. В одной из рецензий говорилось: «Книга Велька — лучшее из всего, что написано о первых десяти послевоенных годах в жанре рассказа» [2].

Роман «Бравый Кюнеман из Путтельфингена» (1959) представляет собой едкую сатиру на западногерманскую печать, распространяющую ложь о ГДР. Народы должны жить в мире, должны стремиться к взаимопониманию и дружбе — такова главная тема этого романа.

В 1960 г. вышла в свет повесть «История бедной любви» с подзаголовком «Вольное переложение поэмы «Без крова» Фрица Рейтера на верхненемецкий». В повести Велька действуют те же персонажи, что и в поэме Рейтера: Иоганн (Йеханн) Шитт и его жена Марика Бранд, которым владелец имения, где они оба батрачат, отказывает в жилье. Доведенный до отчаяния преследованиями и унижениями, Иоганн закалывает помещика вилами и бежит из деревни. Марика в припадке безумия кончает с собой. Однако финал изменен Вельком. У Рейтера Йеханн тайком возвращается за маленьким сыном и бежит с ним в поисках другой родины. У Велька Иоганн через некоторое время смело

---

[2] *Stöbe S.* Dokumente des schweren Beginns.— Neues Deutschland, Beilage Kunst und Literatur, 13. Sept., 1958.

и открыто возвращается в деревню. Идет 1848 год. На площади собираются все крестьяне, и Иоганн говорит: «Я работал на фабриках и там нашел друзей... Я понял, что бедные люди должны быть вместе. Придет день, когда не мы, а господа побегут от нас. В Мекленбург придет свобода... Земля будет принадлежать крестьянам, которые освободятся от тех, кто никогда не держал в руках плуга, а лишь кнут». Спустя более ста лет народная поэма Рейтера обрела новый смысл.

Писатель активно занимался общественной деятельностью, постоянно сотрудничал в печати. Большой отклик получила его статья «Музы в деревне» (1958), где он писал об ответственности художественной интеллигенции за распространение среди народных масс социалистической культуры. Задачу писателя Вельк видит в отражении тех сдвигов, которые произошли в деревне, где совершается нравственное преобразование человека. В статье «Художественная литература и прекрасная действительность» (1959) Вельк замечает, что не следует думать, будто с победой социализма исчезнут конфликты и проблемы. Статья говорит о моральном воспитании человека, о том, что книги, активно вторгающиеся в действительность, служат этой задаче.

У Велька были обширные творческие планы. Он хотел написать историческую повесть об Ульрихе фон Гуттене и большой роман, где главным героем должен был стать немецкий ученый, преодолевший немало сложностей, но нашедший свое счастье в социалистическом государстве.

Однако писатель не успел осуществить свои замыслы. 19 декабря 1966 г. Вельк скончался. «Он создал произведения высокой художественной ценности, воспитывающие активных членов нашего общества,— писала Анна Зегерс.— Своей любовью к людям и всей своей жизнью Вельк... стал образцом для молодых писателей» [3].

Anderle P. Eine Studie mit Proben und Porträts: Ehm Welk.— In: Mitteldeutsche Erzähler. Köln, 1965.
Ehm Welk: zum 80. Geburtstag. Rostock, 1964.
Geerdts H. J. Ehm Welk.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Krull E. Auf der Suche nach Orplid: Studie zum Romanschaffen Ehm Welks. Berlin, 1959.
Reich K. Auf der Suche nach der Gerechtigkeit.— Neues Deutschland. 29. Aug. 1974.
Reich K. Ehm Welk — Stationen eines Lebens. Rostock, 1976.
Schmidt E. Weg der Erkenntnis.— Neue Deutsche Literatur, 1972, N 4.

[3] Neue Deutsche Literatur, 1967, N 2.

Глава седьмая

ФРАНЦ КАРЛ ВАЙСКОПФ

Вайскопф, как и Киш, и Фюрнберг, принадлежал к немецким писателям, вышедшим из Чехословакии. Его жизнь и творчество нерасторжимо связаны с этой страной и ее культурой. Благодаря Вайскопфу в немецкую литературу широко вошла тема национально-освободительной и социальной борьбы чехов, словаков, закарпатских украинцев.

Творчество Вайскопфа нашло широкое признание в ГДР, где он жил с 1953 г. Его избирают членом президиума Союза писателей, а в 1954 г.— членом Академии искусств. Вместе с Бределем он возглавляет основанный в 1953 г. орган Союза писателей — журнал «Нойе дойче литератур», принимает активное участие в культурной жизни страны. В 1956 г. Академия искусств учредила премию имени Вайскопфа, которой удостаиваются литераторы, педагоги, публицисты, ученые, имеющие особые заслуги в деле борьбы за творческое развитие и чистоту немецкого языка.

Франц Карл Вайскопф (1900—1955) родился в Праге в семье банковского служащего. Учился в реальной гимназии, в 1918 г. был призван в австро-венгерскую армию; встречи с социалистически настроенными солдатами и офицерами способствовали формированию его марксистских взглядов. В 1919 г. он участвует в создании Коммунистической партии Чехословакии и становится одним из первых ее членов.

Журналистская и литературная деятельность Вайскопфа началась с 1920 г. До конца своей жизни он был неутомимым организатором прогрессивных сил чешской и немецкой культуры, сознательным посредником между ними, активно способствовал их сближению [1].

В 20-е годы устанавливаются прочные контакты Вайскопфа с Советским Союзом. В 1924—1928 гг. он работает корреспондентом ТАСС и возглавляет отдел прессы при дипломатической миссии СССР в Праге. В 1926 г. три месяца путешествует по Советскому Союзу, в 1932 г.— шесть месяцев. Он принимает участие в Первой (1927, Москва) и Второй (1930, Харьков) международных конференциях пролетарских писателей и в Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г.[2] В СССР он приезжал также в 1936, 1949 гг. В буржуазной Чехословакии Вайскопф был судим за выступления в защиту СССР.

В 1928 г. писатель переселился в Берлин и активно включился в общественно-политическую работу и литературную жизнь тогдашней Германии. Он был одним из руководителей Союза пролетарско-революционных писателей Германии, сотрудничал в многочисленных немецких коммунистических и демократических изданиях как член МОРП и редколлегии выходящего в Москве журнала «Вестник иностранной лите-

[1] См.: *Seehase I.* Einige Probleme der tschechisch-deutschen literarischen Wechselseitigkeit in der antifaschistischen Volksfront der CSR.— Zeitschrift für Slawistik, 1963, Bd. VIII, N 4, S. 623.

[2] Тесная дружба связывала Вайскопфа с В. Маяковским, с которым он встречался в Москве, Праге, Берлине. См. его статью «Три встречи с Маяковским» (1952). Вайскопф был лично знаком с А. М. Горьким. Он неоднократно призывал писателей учиться у Горького художественному мастерству («Наше мнение», 1954; «Максим Горький о социалистическом реализме», 1954).

ФРАНЦ КАРЛ ВАЙСКОПФ

Фотография

ратуры», вел большую работу по укреплению фронта международного социалистического искусства.

В 1933 г. гитлеровцы жгли книги Вайскопфа на площадях немецких городов, а самого писателя выслали из Германии. Он возвращается в Прагу и направляет все свои усилия на сплочение изгнанной за пределы родины немецкой литературы, сотрудничает в периодических изданиях немецкой эмиграции, редактирует коммунистическую «Арбайтер-иллюстрирте-цайтунг», с 1936 г.— «Фольксиллюстрирте». Осенью 1939 г. Вайскопф уезжает в Париж, а оттуда — в Нью-Йорк. В США Вайскопф продолжает энергичную общественную и литературную деятельность.

После окончания войны и победы над фашизмом Вайскопф работает советником при дипломатическом представительстве Чехословакии в США (1947—1949), в 1949 г. становится посланником Чехословакии в Швеции, с 1950 по 1952 г.— послом Чехословакии в Китае. В 1953 г. Вайскопф переезжает в Берлин и принимает гражданство ГДР.

Литературная деятельность Вайскопфа была чрезвычайно разносторонней. Он был не только прозаиком, но и поэтом и драматургом[3], переводчиком, издателем, теоретиком-языковедом, максимально требовательным в вопросах стилистического и языкового мастерства.

Наиболее ценную часть художественного наследия Вайскопфа составляет повествовательная проза: рассказы[4], очерки[5], литературные

[3] Перу Вайскопфа принадлежат сборники стихов «Слышен барабан» (1923), «Огненный всадник» (1935), пьесы «Фен» (1921), «Страна на другом берегу» (1925), радиопьеса «Жерминаль» (1938).

[4] Рассказы Вайскопфа относятся преимущественно к 20—30-м годам. Они публиковались в журналах, антологиях, выходили в виде сборников, неоднократно переиздавались в ГДР.

[5] Из крупных по объему, композиционно целостных очерковых книг Вайскопфа — «Прыжок в XXI столетие» (1927), «Будущее вчерне» (1932), «Путешествие в Кан-

анекдоты, романы. По словам А. Цвейга, Вайскопф с удивительной ясностью умел ставить проблемы малых и крупных эпических форм и мастерски этими формами владел[6].

Очерки Вайскопфа, написанные после 1945 г., отличаются широтой и разнообразием тематики. Писатель с гневом и болью рассказывает о жизни европейских народов, прошедших через ад немецко-фашистской оккупации («Крест Лидице», 1947). Он повествует о тяге простых людей в разных странах к миру и социальной справедливости («Маленький город слышит о мире», 1945; «Последний ирокез», 1945).

В ряде биографических репортажей-воспоминаний изображен трудный путь представителей революционной европейской интеллигенции, самоотверженно боровшейся против буржуазного строя, милитаризма, фашизма («Прощание и возвращение», 1947; «Лагерь Валленштейна...», 1951; «Математическая фантазия в швейковской манере», 1953). Вайскопф создает очерк о верном сыне чешского рабочего класса Антонине Запотоцком («Тони», 1954). Писатель рассказывает о демократическом строительстве в Чехословакии, Польше, ГДР, о культурной революции в этих странах, приобщившей к искусству широчайшие массы рабочих и крестьян («Мужское готовое платье и Пикассо...», 1950; «Детские игры в Праге», 1953; «В осколке зеркала», 1954; и др.). Репортажи и очерки Вайскопфа изданы отдельными сборниками: «Люди, города и годы» (1950), «Со всех четырех сторон. Книга очерков и воспоминаний» (1954).

Вайскопф-публицист, по словам Ю. Кучинского, был «поэтом среди репортеров»[7]. Конкретность и живость, эмоциональная приподнятость, богатство авторских интонаций и стилевых регистров (юмор, патетика, ирония и т. д.) — все это придает художественно-публицистической прозе Вайскопфа увлекательность и делает его достойным продолжателем традиций, заложенных в немецкой литературе классиками этого жанра — Л. Берне, Г. Гейне, Г. Веертом.

С начала 30-х годов и до конца жизни Вайскопф плодотворно работал в области литературного анекдота. Этот специфический и характерный для немецкой литературы жанр проходит через всю ее историю. В своем качественно новом обличье он заново расцветает в немецкой литературе в годы эмиграции прежде всего благодаря усилиям социалистических писателей — Вольфа, Вайнерта, Бределя, Брехта и др. Но больше всех делает в этой области Вайскопф. Используя и творчески развивая богатейшие традиции этого жанра, он превращает литературный анекдот в действенное оружие разоблачения фашизма, в средство пропаганды идей мира, прогресса, социализма.

Вайскопфу принадлежит свыше ста анекдотов. В течение 30—50-х годов они систематически появлялись в периодической печати различных стран и издавались в виде книг: «Сильнейшие. Эпизоды подпольной войны», 1934; «Непобедимые. Сообщения, анекдоты, легенды», 1945; «Убожество и величие наших дней», 1950; «Книга анекдотов», 1954 (в расширенном виде — 1959 г.).

Если сюжеты литературных анекдотов Вайскопфа 1930—1945 гг. были связаны главным образом с антифашистским Сопротивлением, то в 1946—1955 гг. их тематика значительно расширяется. В них писатель напоминает о недавнем трагическом прошлом, о злодеяниях гитлеризма, о героизме антифашистов, обличает реакционные порядки в Западной Германии. Большое внимание уделено в них национально-освободительной борьбе, которую после второй мировой войны вели народы Греции, Малайи, Вьетнама, Кореи. В анекдотах Вайскопфа отражен протест

тон» (1953) — наиболее интересны первые две, посвященные СССР. Наряду с репортажами Киша они принадлежат к лучшим образцам немецкой художественной публицистики о Советской России.

[6] См.: *Zweig A.* Zum Gedenken an F. C. Weiskopf.— Neue Deutsche Literatur, 1955, N 10.

[7] *Kuczynski J.* Gestalten und Werke. Berlin und Weimar, 1969, Bd. 1, S. 440.

людей различных национальностей против ядерного вооружения и их борьба за мир. Во многих анекдотах развенчивается «американской образ жизни», высмеяны нравы и мораль господствующего класса США. В кратких повествованиях Вайскопфа находят отражение и процессы, характерные для жизни ГДР: формирование нового человека, рабочего, который стал хозяином своей страны («Сталь»), рождение нового отношения к труду («Табуретка»).

Обложка «Книги анекдотов» Ф. К. Вайскопфа. Художник В. Рунер

Каждый анекдот Вайскопфа представляет собой законченное произведение, которое с максимальной лаконичностью и заостренностью воспроизводит конкретную жизненную ситуацию. По содержанию и тональности «анекдотные» повествования Вайскопфа можно разделить на две большие группы. Одна из них — анекдоты трагические, в которых Вайскопф продолжает традицию Клейста. Но если у Клейста речь шла обычно о личной трагедии человека, то у Вайскопфа она не отделима от общенародных бедствий, рождена борьбой за высокие идеалы и поэтому приобретает характер трагедии оптимистической. Другая группа анекдотов имеет сатирический характер. Обязательный для анекдота комический элемент выполняет здесь функцию обличения различных проявлений социально-политической реакции.

Коротким повествованиям Вайскопфа свойственны все признаки, характерные как для анекдота народного, так и классического литературного: иногда необычность, даже фантастичность событий и поступков, парадоксальность ситуаций, традиционная для немецкой «краткой прозы» ссылка на «источник» сообщения и отсюда своеобразный фольклорный зачин, локальная и хронологическая точность, внимание к вещественной детали, обыгрывание человеческих «чудачеств», специфическая концовка в виде меткого ответа, остроумной реплики героя либо лаконического авторского резюме, каламбуры, игра слов и т. п.

Вместе с тем писатель обогащает свои анекдоты современными стилистическими приемами: иронией, сарказмом, патетикой и т. п. Главные же новаторские признаки Вайскопфа заключаются, во-первых, в типизации явлений и событий, в умении выбрать мелкий, но красноречивый факт и поднять его на уровень значительного социально-художественного обобщения, во-вторых, в создании редкого для подобного жанра типизированного характера — передового человека нашей эпохи, антифашиста, коммуниста, строителя социалистического общества. Типический человеческий характер создается путем подчеркивания самой главной его черты, которая определяет поведение человека в данный момент. Характер, таким образом, взят уже сформированным и показан не в развитии, а в одномоментном проявлении. Но такой «один момент» помогает представить предшествующую духовную эволюцию героя, поскольку является ее логической кульминацией. Психологическая глубина, а также многозначный напряженный подтекст в таком, казалось бы, не приспособленном для этого жанре, как литературный анекдот, тоже составляют важное художественное качество анекдотов Вайскопфа.

Большой вклад внес Вайскопф и в теорию литературного анекдота. Он писал о фольклорном происхождении этого жанра, о роли немецких классиков (в частности, И. П. Гебеля, Г. Клейста) в его развитии, об отборе материала для анекдота, законах его сюжета и композиции, присущих ему возможностях типизации, и т. д.

Перу Вайскопфа принадлежит шесть романов. Пять из них посвящены чехословацкой действительности. «Славянская песня» (1931) охватывает исторические события в Чехословакии в 1918—1920 гг. Действие романа «Искушение»[8] (1937) происходит в Германии в начале 30-х годов, накануне фашистского переворота. В романе «Заря занимается» (1942), своеобразном «романе предвидения», речь шла о восстании словацкого народа против немецко-фашистских оккупантов, поддержанном и победоносно завершенном Советской Армией. События романа «Помощники ангелов» (1944) разворачиваются в Праге в годы второй мировой войны. Главная его проблема — прозрение рядового солдата гитлеровской армии, невольного участника фашистских преступлений, медленно и мучительно осознающего свою к ним причастность, свою вину перед человечеством и приходящего к страстному желанию действенно ее искупить.

Значительным явлением литературы ГДР стала (оставшаяся незавершенной) трилогия Вайскопфа, носившая условное название «Между войнами» и начатая автором еще в 1938 г. Две ее законченные части, первоначально называвшиеся «Сумерки на Дунае» и «Дети своего времени», трижды существенно перерабатывались, пока не появились в окончательной редакции под названиями «Прощание с мирной жизнью» (1950) и «В бурном потоке» (1955). Третий том — «Мир в муках рождения» — Вайскопф не успел закончить: осталась написанная неполностью первая часть, дальнейшие отдельные фрагменты, подробные планы и наброски.

Упорная работа Вайскопфа над романами трилогии привела к тому, что они далеко вышли за пределы семейной хроники, черты которой были присущи ранним вариантам. Центральная проблема трилогии — гибель старого мира и рождение нового. Трилогия охватывает жизнь народов, которые входили в состав Австро-Венгерской монархии, с конца 1912 по 1921 г. Лихорадочная подготовка к войне, четырехлетняя братоубийственная бойня, Великая Октябрьская революция в России, крах придунайской империи — таков обширный исторический фон романов Вайскопфа. Действие трилогии разворачивается в широких географических рамках: в Праге и Вене, Карлсбаде и Мариенбаде, Тироле и Зальцбурге, Женеве и Лозанне, на итало-австрийском фронте, в Туле, Москве, Киеве.

Главные сюжетные узлы произведения — история трех поколений семьи пражских немцев, крупных буржуа Райтеров, и история чешской рабочей семьи Каливода.

Рисуя жизнь владельца и издателя солидной буржуазно-либеральной газеты, 56-летнего Александра Райтера и его многочисленной родни, их друзей и знакомых, автор создает колоритную реалистическую картину нравов господствующей верхушки австро-венгерской монархии накануне краха, убедительно показывает ее историческую обреченность. Этому разлагающемуся миру противопоставлена пролетарская среда: рабочие предприятий Райтера, обитатели бедняцких кварталов Праги, семья Каливода — мать и двое сыновей. Центральная фигура пролетарского лагеря в трилогии — старший из сыновей, 23-летний литограф Роберт, один из руководителей забастовки печатников, человек, которому было поручено охранять В. И. Ленина в дни Пражской конференции РСДРП в 1912 г., а позже участник Октябрьской революции в России.

---

[8] В последующие годы он переиздавался под названием «Лисси» и «Лисси, или Искушение».

Сюжетно связующим звеном между этими двумя антагонистическими мирами становится внучка Александра Райтера—Адриенна, одна из центральных героинь трилогии. Она покидает свою семью и присоединяется к чешским революционерам-социалистам.

Заставка к «Книге анекдотов» Ф. Вайскопфа. Художник А. Лескошек

Рисуя судьбы Адриенны, Роберта и многих других героев, Вайскопф рассказывает о забастовочном движении в Чехословакии и деятельности чешских социалистов, об образовании самостоятельного чехословацкого государства и буржуазной революции в Австрии. Октябрьская революция, в корне изменившая ход истории, а следовательно и личные судьбы, играет большую роль в произведении, и не просто как фон для основного действия. Писатель изображает киевское большевистское подполье накануне Октября, восстание трудящихся Киева против Центральной Рады в январе 1918 г., создает эпизодические, но выразительные образы русских и украинских революционеров-ленинцев (Тарас Василенко, Шура и др.), рядом с которыми проливает кровь в боях за Советскую Украину чех Роберт Каливода. Вайскопф вводит в произведение фигуры реальных исторических деятелей, в частности образ В. И. Ленина. Ленин предстает через восприятие матушки Каливоды, Адриенны Райтер, Роберта, а встреча с ним психологически убедительно изображена как выдающееся событие в жизни героев. Трилогия Вайскопфа была оценена в критике как произведение эпического размаха, отмеченное прочным идейным, сюжетным, композиционным единством в изображении истории и человеческих характеров [9].

Вайскопф немало сделал для развития немецкого марксистского литературоведения. Ему принадлежит одна из первых попыток обобщенного аналитического изложения истории немецкой литературы в период эмиграции — книга «Под чужими небесами» (1948).

Последовательно отстаивая идейно насыщенное, оптимистическое искусство, считая его средством познания и изменения жизни, Вайскопф неутомимо выступал в поддержку социалистической литературы. Свидетельство тому, в частности, написанные после второй мировой войны его статьи, посвященные таким ее мастерам, как Э. Э. Киш («Пражское наследие», 1945), И. Бехер («Приветствие в спешке», 1951), А. Зегерс («Рассказчица Анна Зегерс», 1954), В. Бредель («Встреча с одной книгой», 1955), Б. Узе («Литературное событие», 1955) и др. Немало ценных мыслей и наблюдений писатель высказывал по поводу жанра романа. Вышедшая в 1956 г. книга Вайскопфа «Литературные походы», в которой были собраны его важнейшие литературно-критические статьи разных лет, составила заметный вклад в развитие марксистской критики ГДР.

В течение десятилетий Вайскопф последовательно боролся за чистоту и красоту немецкого языка. Итоги этой работы вылились в книгу «В защиту немецкого языка» (1955).

---

[9] См.: *Caspar G.* Das Alte und das Neue.— Aufbau, 1959, N 4, S. 332.

Перу Вайскопфа принадлежат публицистические книги — «Чехословацкая трагедия» (на французском языке, 1939, под псевдонимом Пьер Бук) и «Неукрощенные Балканы» (на английском языке, 1941, под псевдонимом Фредерик У. Л. Ковач), сотни журналистских работ, напечатанных в прессе Германии и многих других стран.

Велики заслуги Вайскопфа в области перевода на немецкий язык чешской и словацкой поэзии XX в.: «Чешские песни» (1925), «Сердце — щит. Лирика чехов и словаков» (1937, 1948), «Хлеб и звезды. Переводы чешской и словацкой лирики» (1951). Он переводил также сербскую, хорватскую, словенскую, польскую лирику, стихи Ф. Г. Лорки, Н. Хикмета, монгольские народные песни, немало сделал как переводчик китайской поэзии («Песня желтой земли», 1951; «Песня Дьен Чена о тележке», 1953).

Творчество Вайскопфа высоко ценили Л. Фейхтвангер, Г. Манн, А. Цвейг. И. Бехер определил облик Вайскопфа в таких словах: «Этот человек, наделенный таким прекрасным, естественным, благородным чувством свободы, стоял... на стороне тех, кому вверено будущее... Его улыбка, придававшая ему неотразимую привлекательность, означала уверенность в победе, отблеск заранее предчувствуемых радостей и красот в царстве человека, ради которого он страдал и сражался рядом с лучшими гениями этой земли» [10].

Arndt F. F. C. Weiskopf. Leipzig, 1965.
Erinnerungen an einen Freund: Ein Gedenkbuch für F. C. Weiskopf. Berlin, 1963.
Hiebel I. F. C. Weiskopf — Schriftsteller und Kritiker: Zur Entwicklung seiner literarischen Anschauungen. Berlin; Weimar, 1973.
Kuszynski J. F. C. Weiskopf — die dichterische Reportage.— In: Kuszynski J. Gestalten und Werke. Berlin; Weimar, 1969, Bd. 1.
Langer H. F. C. Weiskopf.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Reimann P. F. C. Weiskopfs Prager Lehrjahre und Mittlertum.— In: Reimann P. Von Herder bis Kisch. Berlin, 1961.
Václavek L. F. C. Weiskopf und die Tschechoslowakei. Praha, 1965.
Václavek L. Weiskopf als Erneuerer der deutschen literarischen Anekdote.— Philologica Pragensia, 1966, N 2.
Лембрикова Б. С. Франц Карл Вайскопф и его роман «Лисси».— В кн.: Вайскопф Ф. К. Лисси. М.; Л., 1964.
Матузова Н. М. У истоков немецкой литературы социалистического реализма: Художественная публицистика Ф. К. Вайскопфа. Киев, 1967.
Сухарева Л. Г. Вторая мировая война в романах Ф. К. Вайскопфа.— Вопросы немецкой филологии. Челябинск, 1974, вып. 4.

[10] *Becher J. R.* Dank dem teueren Gefährten.— Neues Deutschland. 17. Sept. 1955.

Глава восьмая

БОДО УЗЕ

Творческая судьба и общественно-политическая эволюция Бодо Узе (1904—1963) весьма примечательны. Не только по рождению и воспитанию он был связан с традициями прусской офицерской семьи, но и поступал до конца 20-х годов в соответствии с этими традициями. В 16 лет воевал добровольцем в отрядах контрреволюционного генерала Каппа, в 17 лет вступил в националистический «Союз Оберланд», участники которого, требуя отмены Версальского договора, видели в Веймарской республике поругание национальной немецкой гордости. Затем Б. Узе становится членом национал-социалистской партии, хотя и принадлежит с самого начала к одной из внутрипартийных оппозиционных группировок. «После неудачных попыток утвердить себя в Берлине в качестве поэта,— вспоминал Б. Узе,— я взялся в 1927 г. редактировать национал-социалистскую газету в Ингольштадте». Через год Б. Узе стал главным редактором ежедневной нацистской газеты в Итцехое, и именно с этого года начинают проявляться разногласия Б. Узе с верхушкой нацистской партии и ее политикой, прежде всего по вопросу отношения к крестьянству. Он участвует в крестьянских волнениях, в 1932 г. его избирают секретарем Немецкого государственного крестьянского союза и посылают делегатом на заседание Всеевропейского крестьянского комитета. В 1932—1933 гг. Б. Узе уже окончательно порывает с нацистами и после гитлеровского переворота вынужден эмигрировать из Германии. Бодо Узе долго искал свой путь, но с момента вступления в КПГ (1936) — перед нами зрелый и политически опытный партийный работник, который хорошо знаком с приемами фашистской демагогии. Это определило главную тему его романов — изображение людей, одурманенных нацистской пропагандой, разные стадии их морального и политического падения (романы «Наемник и солдат», «Мы — сыновья», «Лейтенант Бертрам»).

Одним из первых литературных наставников Б. Узе был Эгон Эрвин Киш. Не подражая стилю «неистового репортера», Б. Узе учился у него лаконизму, четкости, определенности и яркости впечатлений. Киш указал Б. Узе на произведения Горького, которого Б. Узе почти не знал и «чье жизнелюбивое творчество, чей сердечный и яркий, как бы от земли идущий язык совсем околдовали» [1] начинающего писателя.

В эмиграции (Франция, США, Мексика) разворачивается активная деятельность Узе-антифашиста: он участвует в международных конгрессах, сражается в Испании, пишет один из первых репортажей об испанских событиях («Первая битва») и постоянно работает как писатель. В 1935 г. появляется его роман «Наемник и солдат», в конце 30-х годов идет работа над романом «Мы — сыновья».

В маленькой статье, написанной в годы войны,— «Это никогда не забудется» — Узе рассказал о том глубочайшем волнении, которое он испытывал, когда в Мексике в книжной лавке держал в руках три свежих номера журнала «Интернационале литератур. Дойче блеттер» (за сентябрь и октябрь 1941 г. и январь-февраль 1942 г.). Гитлеровцы

[1] *Uhse B.* Gestalten und Probleme. Berlin, 1959, S. 294.

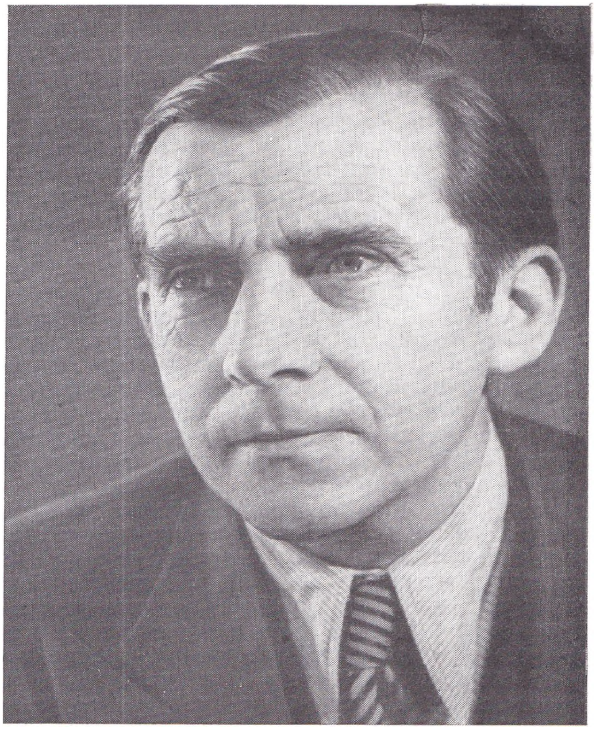
стояли под Москвой, а в типографиях советской столицы выходил журнал на немецком языке. «Сначала я не поверил своим глазам... осторожно, кончиками пальцев коснулся я журналов. Они действительно существовали, они лежали передо мной в обычных желтых обложках». Журнал, который Б. Узе называет «нашей гордостью», в котором «убиваемая, преследуемая, изгоняемая и сжигаемая»[2] у себя на родине литература нашла пристанище, был для немецкого писателя-эмигранта драгоценен как свидетельство уважения советского народа к подпольной борющейся Германии. Об этой Германии впоследствии Б. Узе напишет свой последний роман.

Но первым его произведением закономерно стала книга расчета с прошлым — «Наемник и солдат». Она была опубликована в эмиграции в 1935 г. сначала в Париже, затем в Москве. Определяя жанр этой книги, Б. Узе назвал ее романом, что вряд ли точно; впоследствии он сам писал, что хотел ее переделать, чтобы «придать ей такую форму», которая оправдала бы подзаголовок «роман»»[3]. Действительно, в «Наемнике и солдате», в том виде, в каком книга увидела свет, большое место занимает автобиографический и документальный материал, и правильнее было бы считать это произведение «романизированной биографией», исповедью автора. Большинство персонажей носят подлинные имена (Клаус Гейм, Кристиан Хейк, Геббельс, Гитлер, Штрассер, Розенберг, Геринг и т. д.); действие разворачивается в тех же городах (Бамберг, Итценхое, Берлин) и в те же годы, когда там протекала деятельность автора. Кроме того, что особенно важно, с рассказчиком (главным героем) происходит на страницах книги та же политическая эволюция, в тех же рамках и с теми же последствиями, что и с самим Б. Узе в жизни. В уже цитированном послесловии к изданию книги в 1956 г. Б. Узе подтверждает, что «все факты описаны самым точным образом» (кроме нескольких деталей эпилога, которые называет сам автор); но подлинными оказываются не только события, люди, исторические факты. Не менее важным было изображение и подлинной позиции автора в 30-х годах. Как известно, именно в эти годы в литературе немецкой антифашистской эмиграции центральное место занимают произведения, впервые поведавшие миру о том, что происходило в Германии до и после прихода Гитлера к власти. Б. Узе отличается от Бределя, Зегерс и других писателей тем, что он видел подготовку фашистского переворота как бы изнутри и сумел в 1935 г. воспроизвести этапы своей жизни и деятельности без выпрямления, без упрощения и затушевывания «ошибок молодости». Б. Узе не судит сам, но выносит на суд читателя целую систему заблуждений, ложных идей, ложных поступков, передавая другим свой опыт прозрения.

Литературный наставник Бодо Узе Эгон Эрвин Киш первым прочитал еще не законченную рукопись и подверг ее жесточайшей критике, он заставил Б. Узе многое переделать, позднее первым написал на эту книгу весьма похвальную рецензию для парижских газет, в которой было, по словам Б. Узе, неверным только одно: Киш отметил, что книга «великолепно написана»[4]. Книга на самом деле написана неровно, в ней много длиннот, изложения событий политической жизни Германии даны в репортерском, газетном стиле, без необходимой в художественном произведении образности, персонажи часто обрисованы поверхностно и интересны не столько внутренней своей сущностью, сколько представляемыми идеями. Во второй половине книги изложение заметно оживляется, появляются драматизированные сцены, герои чаще начинают говорить сами, и автор перестает быть единственным рассказчиком. Б. Узе сознавал несовершенство своего первенца, но все-таки решился в 1956 г. переиздать его непереработанным, так как считал эту книгу подлинным документом эпохи.

---

[2] *Uhse B.* Gestalten und Probleme, S. 29—30.
[3] *Uhse B.* Nachwort des Autors.— In: Uhse B. Söldner und Soldat. Berlin, 1956, S. 293.
[4] *Uhse B.* Gestalten und Probleme, S. 289.



БОДО УЗЕ
Фотография

Повествование в книге ведется от первого лица. Некое постоянное «я» определяет тональность всех его сцен, являясь главным героем, рассказчиком и, видимо, автором одновременно. Э. Э. Киш утверждал, что «я» — это сам Бодо Узе. Но мы все же не можем назвать книгу дневниковыми записями Бодо Узе, поэтому «я» — персонаж, как бы заменяющий молодого Узе, но и одновременно наблюдаемый со стороны писателем Узе. Главный персонаж и оказывается в книге самым интересным для читателя, так как процесс его внутренней жизни и линия его «приключений» разработаны детально и убедительно. Многое определяется в книге и той легкой ироничностью, которая помогает молодому автору избегать монотонности в размышлениях и наблюдениях. Живой, порывистый, ищущий смысла жизни, молоденький репортер «Бамбергского листка» никак не может понять, что ему по амплуа полагается только наблюдать, а не участвовать в событиях. Он вмешивается в дискуссии между националистами и демократами, между рабочими союзами и реакционными буржуазными молодежными группами, получая синяки, колотушки и даже небольшое увечье после насильственного падения с лестницы. Желание иметь идеалы, некое сообщество друзей, вырваться из одиночества привело его, сына обедневшего кадрового офицера, в союз «Оберланд»: «Как рыцари романтики, мы хотели найти голубой цветок», мы «презирали тех, остальных, которые... погрязли в дряни философии полезности...».

Все начиналось со стихов Клейста, веры в справедливость требований побежденной Германии и в справедливость ущемленного Версальским договором национального чувства. На этом умело играют организаторы фашистских и профашистских союзов: романтика «дружбы», клятв в

верности, ночных походов, бряцания оружием — и утверждение избранничества немецкой расы, подчеркнутый национализм и презрение ко всем другим народам. Бодо Узе хорошо показал разные причины прихода к фашизму «маленького человека», которого сочувственно изображали Ремарк и Фаллада: демагогия, откровенный обман со стороны гитлеровцев, игра на святых для рабочего понятиях (национал-социализм, например, где для многих имело значение только второе слово) — все это сопровождалось и самообманом, и трусостью. Б. Узе рисует неоднократные столкновения членов реакционного союза «Оберланд» с рабочими, через ряды которых они проходят, как сквозь строй («мы шагали к городу через их наполненное ненавистью молчание — у нас внезапно перехватило дыхание»). Шли годы, репортер получил повышение, стал редактором нацистской газеты в Итцехое, все еще веря в свое особое положение в нацистской партии, в свою оппозиционную группировку, не признающую Гитлера. Б. Узе изображает лицемерное использование фашистами слов из революционного лексикона, сбивавших с толку политически неподготовленные массы. («Революция! Мы делаем революцию! Наконец-то мы будем маршировать!.. мы верили в национальную революцию, завоевание власти, в марш на Берлин, в победу идеализма, в освобождение и обновление Германии»).

Б. Узе не делает своего героя проницательнее, чем тот был на разных этапах своей деятельности, и изображает его внутренние борения и сомнения строго в соответствии с тем или иным периодом его развития. Например, в романе содержится много изобличающих Гитлера, Розенберга, Геббельса фраз (вспомним, они были написаны в 1935 г.), но они сказаны наивным сторонником Штрассера, верившим в искренность его лозунгов и в то, что он борется против Гитлера по принципиальным вопросам. И первая настоящая ступенька к познанию истины — это понимание, что борьба между Штрассером и Гитлером является борьбой за власть, и только, что Штрассеру никакого нет дела до социализма (диалог рассказчика и Штрассера: «А осуществить социализм? — И все-то вы думаете об этом в первую очередь! Это неверно. Сначала нам нужно сильное государство...»).

Примечательны в книге страницы, на которых рассказывается о встрече автора с главарями нацистской партии. Недаром за Б. Узе сразу после фашистского переворота охотилось гестапо — неудобного свидетеля надо было заставить замолчать.

Главный герой книги, давно уже присматривавшийся к вожаку крестьян Клаусу Гейму и коммунисту Кристиану Хейку, в конце концов находит к ним путь. «Жизнь снова имела смысл... Этот смысл не всегда было легко понять, и не легче стала благодаря ему жизнь...», но «наемник» превратился в «солдата справедливости». Так Б. Узе в первой своей книге подвел итог прошлому, полному заблуждений, с тем, чтобы уже через год уехать в Испанию сражаться за правое дело.

Вторая книга Б. Узе «Лейтенант Бертрам» (1943) принадлежит к лучшим образцам немецкой антифашистской литературы. Писатель работал над ней в Париже, затем — урывками, между боями — в Испании и закончил ее уже в годы второй мировой войны. Все, что не удалось в «Наемнике и солдате», здесь нашло свое подлинно художественное воплощение. Строгая композиция, определяемая жанром «романа воспитания», равновесие частей, умелое переплетение судеб многочисленных персонажей, драматизм описаний, запоминающиеся детали делают этот роман вершиной творчества Б. Узе. Как и в первом романе, действие сосредоточено вокруг главного, но на этот раз не единственного героя — лейтенанта Бертрама. Повествование ведется от лица автора, с нарочитой объективностью, без той лирической близости героя и рассказчика, в которой таятся рядом с большими возможностями и немалые опасности, заметные по литературному первенцу Б. Узе.

В первой части романа на определенную тональность настраивает уже эпиграф: горькие слова Гёльдерлина о поруганной родине его героя,

Гиперионa, о зависти к человеку, «которому его процветающее отечество сердце согревает и укрепляет». У лейтенанта Бертрама отечество похоже на то самое «болото», о котором говорит Гёльдерлин. Литературные параллели, которые напрашиваются при чтении, сознательно обнажены автором. В центре романа — герой, который стремится сделать карьеру и добиться славы. Но в отличие, например, от гётевских героев — Вильгельма Мейстера и Фауста — душа Бертрама не открыта добру: напротив, Бертрам изображен автором холодным, сухим, расчетливым и жестоким. Он равнодушен к матери и даже стыдится ее, так как по ее виду можно сразу определить, что семья жила вечно «в стесненных обстоятельствах». Его любовь к Марианне описывается как эгоистичное чувственное влечение, а ее смерть вместо угрызений совести и ощущения вины вызывает в нем горделивое удовлетворение. Когда Бертрама посылают на остров Вист вывезти оставшегося там упрямого старика (остров становится военной базой), он убивает сумасшедшего без предупреждения, гордясь четкостью и отработанностью своих стрелковых навыков. Бертрам мечтает о военной карьере и ради нее готов расстреливать мирных жителей республиканского Мадрида, предавать друзей, вступать в сомнительные союзы с фашистами типа Хартенека, своего местного «фюрера». Жажда карьеры — «Всегда только вверх!» — определяется не только воспоминаниями о голодной юности, о матери, день и ночь стучавшей на швейной машинке; эта жажда у Бертрама получает позднее с помощью Хартенека «идеологическое» обоснование: он считает своим высоким долгом сражаться за военную славу фашистского государства, в Испании он видит плацдарм для первых военных успехов гитлеровцев. Он всерьез убежден в своем праве властвовать и в праве Германии на «жизненное пространство» за счет других народов. Однако Бертрам начинает замечать холодный цинизм Хартенека. Первым толчком для пересмотра им идеалов послужила, по автору, искренняя убежденность в истинности фашистской идеологии; эта убежденность оказывается во все большем противоречии с его внутренней честностью. Собственно процесс отрезвления Бертрама писателем не показан, но на последней странице книги, попав в плен к республиканцам, он решительно заявляет, что теперь у него «с теми, наверху (т. е. гитлеровцами), больше нет ничего общего». На Бертрама особенно подействовало циничное отношение к нему самому. Когда он спускался на парашюте над республиканской территорией, его пытался в воздухе расстрелять его друг, покровитель и идейный руководитель фашист Хартенек. Пережитое потрясение открывает Бертраму глаза. «Прыжок из облаков на землю» становится для него «прыжком из лжи в правду».

Б. Узе в этом романе, законченном в 1944 г., предвосхитил одну из главных проблем послевоенной немецкой литературы, особенно с 1960-х годов, когда началось исследование фашистской идеологии и ее носителей как бы «изнутри» и в литературе ГДР появились герои, похожие на Бертрама.

В заглавие романа вынесена фамилия главного героя, причем писателя интересует не просто Бертрам, а лейтенант Бертрам как представитель гитлеровской армии, готовящейся к войне. Не менее показательны и другие персонажи, особенно такие, как Иост, Хартенек, Штернекер. Б. Узе стремится обрисовать разные типы военных и их отношение к гитлеровскому государству. Иост, командир Бертрама, предстает перед читателем как служака старой закалки, сохранивший известную самостоятельность от гитлеровских идей, человек слова, отважный летчик, для которого главное — выполнение долга. Он поучает Бертрама: «Карьеризм и выполнение долга — вещи очень различные, между личным честолюбием и стремлением служить делу лежит целая пропасть... Как раз скромные труженики сделали армию такой, какова она сейчас...». Иост не сентиментален, он пытается провести резкую черту между жестокостью, необходимой для дела (таков его план превращения острова Вист в военную базу), и жестокостью необдуманной, излишней (поэтому он

осуждает Бертрама, застрелившего последнего жителя острова Вист). Нарочито заостряя «мефистофельские черты Бертрама, Б. Узе подсказывает для этого эпизода и классическую аналогию (гибель Филемона и Бавкиды). Иост во всех этих эпизодах изображается как человек дела и своеобразного понимания офицерской чести. Но постепенно начинается нравственное падение Иоста. С момента получения от гитлеровского правительства очередного высокого военного чина он внутренне уже не отличается от убежденных фашистов типа Хартенека, которые, правда, еще считают его подозрительным. (Иост доносит на Хейна Зоммерванда, связанного в прошлом с его женой Марианной; он сидит у постели умирающей жены скорее из-за чувства страха, что она скажет лишнее о беглеце-антифашисте и тем помешает его карьере, а ведь Марианна — его единственная любовь и привязанность). Происходит заметная нивелировка — раз оступившись и пойдя по пути преступлений, персонажи Б. Узе в дальнейшем отличаются друг от друга только степенью моральной развращенности, цинизма и жестокости.

Самым страшным среди этой галереи людей-подонков представлен Хартенек, сущность которого проявляется не только в его личных пороках — жестокости, лицемерии, садизме. Он откровенный идеолог фашизма, начиненный националистическими и милитаристскими лозунгами и неистово их пропагандирующий: «Мы создали новую универсальность. Ее символ — солдат, в стальном шлеме на голове, с пулеметом в руке, гранатой за поясом!.. Я хотел бы, чтобы скорее была война...». Хартенек отличается не только извращенностью души, но и изощренностью в проведении задуманных операций военного или личного, карьеристского плана. И очистительный шок, который, может быть, выведет Бертрама в будущем на верную дорогу, вызван именно пришедшем к нему пониманием извращенности Хартенека.

В романе Б. Узе много случайных совпадений, необходимых для дальнейшего развития действия. Эти искусственные случайности и плохо мотивированные совпадения помогают Б. Узе построить прочный и разветвленный сюжет, но лишают книгу художественной достоверности.

Следует подчеркнуть, что роман «Лейтенант Бертрам» был написан в 1944 г., когда книг о подпольной борьбе на территории Германии было еще очень мало (знаменитый «Седьмой крест» А. Зегерс, «Подпольщики» Г. Вайзенборна, «Пастор Галль» Э. Толлера и некоторые другие). Б. Узе сумел показать главную трагедию подпольщиков в Германии — трагедию одиночества, потерянности в собственной стране. Подпольщики вынуждены скрываться не только от гестапо, но и друг от друга: не случайно измученный недоверием товарищей после побега из концлагеря Хейн Зоммерванд готов был участвовать в безумной затее старого рыбака, который хотел любой ценой создать *символ* протеста, считая, что организовать настоящее сопротивление невозможно.

Великолепно написана сцена смерти старика-связного Кунце; после побоев и пыток в гестапо, не имея никаких других возможностей, он старается «испепелить» горящими от ненависти глазами своего последнего мучителя. Интересны образы подпольщиков — доктора Карстена, Георга, бойцов Интербригады. На основании личного опыта писателя созданы запоминающиеся картины боев в Испании (бомбардировки Мадрида, разрушение Герники, в котором принимает участие главный герой романа Бертрам) [5].

Важную роль играет в романе образ подпольщика Хейна Зоммерванда; его судьба связывает линии разных героев в единое целое. Зоммерванд знает Иоста с давних пор, ему понятна трагедия жителей острова Вист и нелепая, но мужественная попытка старого рыбака, ему знакомы провалы в подпольной работе на территории Германии и «будни» концлагеря, испытал он и радость открытой, вооруженной борьбы

[5] Участие батальона имени Эдгара Андре в боях за Мадрид осенью 1936 г. описано в очерке Б. Узе «Первая битва».

с фашизмом в Испании. Зоммерванд остро чувствует свою ответственность за судьбы людей, поэтому тяжело переживает он гибель связного Кунце, которого пытали из-за него, смерть Марианны, тоже косвенно связанную с его бегством. Ему даже кажется, что он приносит людям несчастье. Понимая, в какую страшную ловушку поймали гестаповцы Хильду Ковальскую, сделав ее шпионкой в рядах республиканцев, он судит ее судом своей совести, так как знает, что ее слабость привела к гибели многих и многих людей («она предала целый народ, думал он...»). И хотя роман называется «Лейтенант Бертрам», антипод главного персонажа — Хейн Зоммерванд — изображен Б. Узе более сильно, драматично и убедительно. И когда на последних страницах встречаются оба героя, читателю легко подвести итог: моральная и политическая победа закономерно оказывается на стороне Зоммерванда.

Бодо Узе.
Дружеский шарж Э. Шоу

Одновременно с работой над этой книгой Б. Узе писал роман «Мы — сыновья» (опубликован в 1948 г.), в котором он еще раз возвращается к прошлому Германии и своей ранней юности. Здесь, как и в «Наемнике и солдате», повествование идет от лица главного героя — пятнадцатилетнего мальчика, сына офицера в силезском гарнизоне. Время действия — последний год первой мировой войны. Роман подводит читателя к началу Ноябрьской революции 1918 г. Рассказчик и его друг Бобби находят путь к революции, среди остальных юных героев начинается идейный раскол. Запоминаются в романе и образы двух взрослых — Эркснера и Фишера, которые личным примером мужества (а Эркснер и своей смертью) направляют ребят на верный путь.

В предисловии к польскому изданию (1950) романа «Мы — сыновья» Б. Узе размышлял над судьбами книг немецких писателей (в том числе и своих собственных), созданных в годы эмиграции и послевоенные годы: «Имеет ли какое-нибудь значение для нашей сегодняшней жизни то, что было написано о 1918 годе в году 1945-ом?.. Нас волнуют вопросы восстановления нового общественного порядка, путей к социалистической действительности, борьбы за мир...»*. Отвечая на этот вопрос утвердительно, Б. Узе после возвращения из эмиграции во всей своей деятельности, как литературной, так и общественной и организаторской, подчеркивал необходимость хранить преемственность антифашистских традиций. Поэтому и его творчество в условиях ГДР обрело новую жизнь. Были переизданы его романы «Мы — сыновья», «Наемник и солдат» и «Лейтенант Бертрам».

В 1949 г. вышел из печати сборник рассказов Б. Узе «Святая Кунигунда на снегу», а в 1952 г. — сборник «Мост», в котором кроме повести, давшей заглавие сборнику, была опубликована испанская новелла Узе — «Первая битва». Повесть «Мост» стала одним из лучших произведений молодой литературы ГДР благодаря прежде всего образу Лаутербаха, архитектора и бургомистра небольшого западногерманского городка в американской зоне оккупации, трижды в своей жизни спасавше-

* *Uhse B.* Gestalten und Probleme, S. 107—108.

Суперобложка книги Б. Узе «В ритме конги», 1962.
Художник Г. Крушель

го мост в городе (от наводнения в 1929 г., от взрыва гитлеровцами в 1945 г., от минирования американцами в 1951 г.).

В 1954 г. был опубликован роман Б. Узе «Патриоты» — точнее, первая его часть под названием «Прощание и возвращение»[7]. Писатель предполагал во второй части, оставшейся незаконченной из-за его скоропостижной смерти, довести действие до конца войны, до лета 1945 г. Найденные в его бумагах фрагменты второй части опубликованы посмертно. Когда Узе задумал это произведение, то хотел сделать его документально обоснованным. Поэтому он внимательно изучал документы гестапо, протоколы допросов, казней, пыток. И хотя эти документы были составлены злейшими врагами подпольщиков, в них тем не менее были запечатлены, как говорил Б. Узе, величие, мужество, моральная сила тех, кто, жертвуя собой, спасал честь немецкого народа.

В романе несколько переплетающихся сюжетных линий. Три из них связаны с тремя оставшимися в живых немецкими антифашистами, заброшенными с советского самолета в немецкий тыл (Мария Хольтхузен, Петер Витткамп и Гельмут Виглер). Организаторская и пропагандистская работа, которую ведет Петер Витткамп, дерзкая и смелая акция — освобождение из тюрьмы видного деятеля компартии Томаса Вестфаля, осуществленная Марией, наконец, усилия и труды Гельмута по созданию рации — в этих цепочках событий раскрываются героические будни немецкого антифашистского подполья.

Для многих немцев, живших в гитлеровской Германии, процесс прозрения начался не после краха фашизма, а до него. Образы Мартина Штайнвега и его жены Кэте в романе «Патриоты» как раз и служат раскрытию этого процесса. Разделенные сотнями километров и войной, Кэте и Мартин идут к познанию новой правды жизни. Сначала Кэте

[7] По-русски роман вышел под названием «Искры во мгле» (М., 1960).

занимается подпольной деятельностью только из любви к Мартину. Она слушает московское радио, диктором которого работает немецкий военнопленный Мартин, и рассылает открытки с полученной информацией. Московское радио для нее пока только лишь живой и бесконечно дорогой голос мужа. Но когда она, уже не слыша его голоса, продолжает добровольно взятое на себя дело, читатель верит: Кэте не сойдет с избранного пути.

Почти все судьбы героев Б. Узе в этом романе складываются драматично. Гибнет Бруно Дитмар, арестован и кончает с собой Петер Виттканп, арестованы Кэте, помощники Гельмута — брат и сестра Борнемann. Б. Узе не спешил утешить своего читателя счастливым концом — перед патриотами свободолюбивой Германии путь вперед, в будущее, был еще долгим и трудным.

В романе Узе действуют и советские люди (полковник Лупохин в главке «Лес Лупохина», летчик Семен Савельев и др.), но, хотя их образы написаны с симпатией и любовной признательностью, большим художественным открытием они не стали из-за недостаточной психологической разработанности.

В послевоенные годы Б. Узе много выступал как публицист, критик, оратор. Заметным явлением стали его очерки о Китае, Кубе, Мексике, его речи на писательских съездах и литературно-критические работы, посвященные художникам и литераторам (К. Кольвиц, Ф. Кремеру, А. Зегерс, Т. Манну, Э. Э. Кишу и др.). Они составили опубликованный в 1959 г. сборник «Образы и проблемы» [8].

Бодо Узе в последние годы жизни неоднократно говорил о народности искусства, о создании литературы, служащей идеалам мира и социализма. В повести «Воскресный сон в Аламеде» эти размышления нашли художественное воплощение, а образ героя повести — замечательного мексиканского художника Диего Риверы, великого своей близостью к простому народу, можно рассматривать как завет писателя молодым литераторам ГДР.

Abusch A. Seghers und Uhse — zwei deutsche Romane (1943).— In: *Abusch A.* Humanismus und Realismus in der Literatur. Leipzig, 1966.
Balk T. Verwaiste Sonntagsträumerei.— Neue Deutsche Literatur, 1963, N 11.
Bodo Uhse. Eduard Claudius. Abriss der Spanienliteratur. Berlin, 1960.
Recknagel R. Nachwort.— In: Uhse B. Söldner und Soldat. Berlin, 1967.
Stern K. Hinter der leisen Stimme.— Sinn und Form, 1963, N 4.
Walther K. Bodo Uhse.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Коханская Ю. В. Разоблачение нацизма в романе Бодо Узе «Лейтенант Бертрам».— Учен. зап. Моск. пед. ин-та. М., 1968.
Стеженский В. И. Предисловие.— В кн.: Узе Б. Искры во мгле. М., 1960.

[8] *Uhse B.* Gestalten und Probleme. Berlin. 1959.

Глава девятая

ЛЮДВИГ РЕНН

(после 1945 г.)

Годы второй мировой войны, самые трудные годы изгнания, Людвиг Ренн (псевдоним Арнольда Фита фон Гольсенау, 1889—1979)[1] провел в Мексике[1]. Он вернулся в Германию в 1947 г., поселился в своем родном Дрездене, принял пост директора Института культуры, стал профессором антропологии в Высшем техническом училище, был избран председателем Культурбунда в Саксонии. Л. Ренн принадлежал к тем эмигрантам-антифашистам, для которых не существовало вопроса, куда возвращаться — на Восток или на Запад страны.

Научная (как и преподавательская) деятельность Людвига Ренна, однако, стала вскоре отступать на второй план. На вновь обретенной родине судьба его менялась, профессия писателя — впервые в жизни — становилась для него основной. Огромный жизненный опыт — опыт профессионального военного и революционера — требовал своего выражения в художественном творчестве. В 1951 г. Л. Ренн переезжает в Берлин и вскоре полностью посвящает себя литературе.

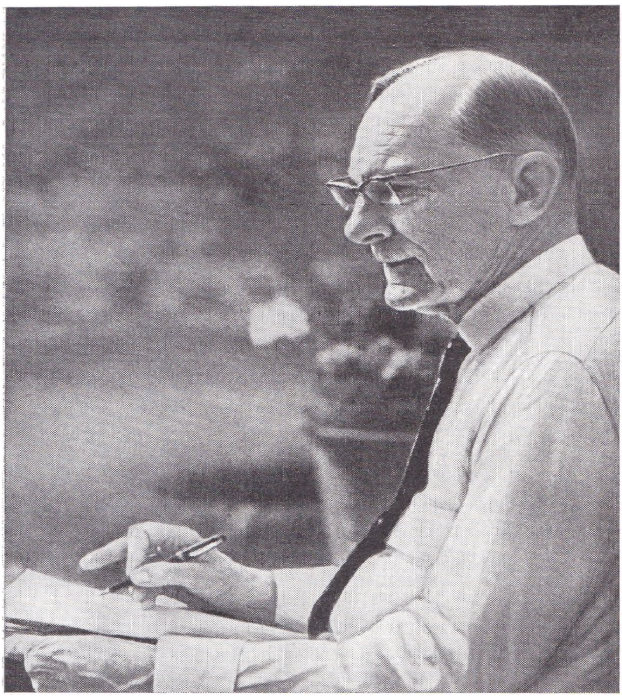
Первой книгой, изданной им на родине, был его перевод с испанского «Историй из жизни индейцев майя» (1948) мексиканского писателя Э. Абреу Гомеса. Он же написал и предисловие к книге. В то же время издаются знаменитые книги Л. Ренна «Война» (1928) и «После войны» (1931), сожженные гитлеровцами и не известные молодым поколениям немецких читателей. В 1950 г. появляется и новая книга Л. Ренна, также автобиографического характера,— «Морелия. Университетский город в Мексике» (в университете старинного мексиканского городка Морелия Людвиг Ренн в течение двух лет читал лекции по истории и преподавал языки).

Интерес Л. Ренна к собственной жизни как к объекту литературного творчества, который проявился еще в середине 30-х годов, надо рассматривать в одном ряду с многочисленными произведениями других немецких писателей, обращавшихся в годы фашистского господства к истории, близкой или давней. В этом не было, разумеется, бегства от действительности и ее проблем; наоборот, в прошлом писатели искали ответ на больные вопросы, которые ставила перед ними современность. Многие из их произведений имеют — в большей или меньшей степени — автобиографическую основу; она бесспорно заметна и в романе И. Бехера «Прощание», и в трилогии В. Бределя «Родные и знакомые», и в большом цикле романов А. Цвейга о первой мировой войне, и т. д. В творчестве Л. Ренна эта общая для немецкой антифашистской литературы тенденция преломилась особым образом — он начал работать над серией книг о своей жизни. В 1957 г. выходит в свет книга «Мои детство и юность» (замысел которой относится еще к годам его пребывания в гитлеровской тюрьме), по времени действия предшествующая «Упадку дворянства» (1944); в 1963 г.— «Инфляция»[2] (время

---

[1] О жизни и творчестве Людвига Ренна до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 311—320.

[2] Формально «Инфляция» не относится к автобиографическому жанру, поскольку книга написана в форме «объективного» повествования и героя ее зовут Вольф



ЛЮДВИГ РЕНН

Фотография

действия — начало 20-х годов); в 1964 г.— «Пешком на Восток» (середина 20-х годов); в 1967 г. — «Выход» (конец 20-х годов). К «Выходу» непосредственно примыкают публикации разных лет, посвященные решающим событиям в жизни Людвига Ренна (его обращению к марксизму, вступлению в коммунистическую партию) — «Воскресенье, 8 июля 1928», 1963; «Отчет», 1977 и др. В критике эти книги Л. Ренна называют романами, репортажами, биографиями и т. д. на основе тех или иных формальных примет. Между тем суть и построение их одно и то же — все они представляют собой автобиографии, лишенные, однако, обычных для этого жанра признаков. В них нет ничего «мемуарного», и «сегодняшний» автор нигде не комментирует с высоты обретенного опыта свое прошлое. Ощущение дистанции создается прежде всего иронической интонацией по отношению к себе и своему окружению. Мы имеем дело с романами, построенными по законам художественного повествования, главное действующее лицо которых идентично автору, Людвигу Ренну, точнее, молодому Арнольду Фиту фон Гольсенау, отпрыску старинного саксонского дворянского рода, рвущему со своей средой и в годы решительных классовых боев 20-х годов перешедшему на сторону рабочего класса.

Людвиг Ренн справедливо видит поучительность своего жизненного пути; именно поэтому он продолжал работать над автобиографическими повествованиями и в условиях ГДР, обращая внимание на те «элементы» своего жизненного опыта, которые полезны для «нашей современности» [3].

фон Бург. Однако в отставном капитане Вольфе фон Бурге, «изучавшем в Мюнхене право, национальную экономию и историю искусств», так много общего с Людвигом Ренном, что писатель сам называет эту книгу в одном ряду с другими своими автобиографическими произведениями.

[3] См.: Gespräch mit Ludwig Renn.— Sinn und Form, 1969, N 5, S. 1080.

Казалось бы, ограниченные событиями личной жизни, «документальные» в своей основе книги складываются в цельную картину поколения, с честью прошедшего через суровые испытания времени и оказавшегося в согласии с ним. Они представляют собой своеобразный вариант традиционного для немецкой литературы «романа воспитания», пронизанного ощущением всеобщих перемен и отмеченного ясной перспективой социалистического развития.

К этому же ряду книг принадлежит и «Испанская война» (выходила также под названием «В Испанской войне»), впервые опубликованная в 1955 г. Несмотря на название, напоминающее военно-историческое исследование, «Испанская война» тоже начинается с сугубо личной ноты — с рассказа о пребывании Людвига Ренна в гитлеровской тюрьме, посещении его официальными адвокатами, обещавшими ему помилование от имени самого Гитлера, выходе из тюрьмы, нелегальном переходе границы фашистской Германии, и т. д. Далее повествование переносится на испанскую землю, но композиция не меняется — вся книга построена как собрание личных заметок и дневниковых записей, и по этим записям мы можем проследить чуть ли не день за днем боевой путь Людвига Ренна. В то же время перед нами раскрывается и величественная эпопея первой вооруженной схватки с наступающим фашизмом. Совмещение сугубо личного и широкого общественного планов создает неповторимый колорит книги, в которой рассказ о себе соседствует со сценами боев, прокомментированными специалистом военного дела, и с мыслями публициста о значении разворачивающихся перед его глазами — и при его непосредственном участии — событий.

Большим достоинством книги стали образы соратников и единомышленников Ренна, с которыми он вместе сражался, делил хлеб и переносил невзгоды, людей, с которыми ему не раз приходилось спорить, не соглашаться, решительно расходиться во взглядах. Это очень разные люди, но тем сильнее раскрывается перед читателем основная тенденция, вырастающая из глубин народной жизни: «Фашизм не пройдет!». Она и определяла в те годы устремление испанского народа и пришедших ему на помощь интернационалистов других стран. Эта книга — и памятник героическим борцам-антифашистам, и незаменимое пособие для историка. Сравнивая ее с другими, более ранними книгами Л. Ренна, мы легко заметим новую, героическую ноту, проходящую через все повествование и так своеобразно и тонко переплетающуюся с обычным для него «сухим», деловым стилем изложения.

Автобиографические книги, однако, не исчерпывают всего созданного Л. Ренном в эти годы. В 1952 г. появилась его книга «О старой и новой Румынии», представляющая собой произведение смешанного жанра: она начинается как исторический очерк (первые две части), а затем (третья часть) переходит в рассказ о впечатлениях от поездки по Румынской Народной Республике. В 1957 г. вышел в свет большой роман «Война без битвы», действие которого происходит в годы второй мировой войны; в 1960 г. — небольшая книжка «Заказчик — рабочий класс», показательная для понимания Ренном своих писательских задач.

Книга «Заказчик — рабочий класс» предназначалась для читателя, не имеющего специального образования, мало знакомого с произведениями живописи. Поэтому она начинается с объяснения слова «фреска» и с краткого очерка о характере стенной живописи в разных странах. Затем идет рассказ о том, как художник (Вольфганг Франкенштейн) готовился к росписи зала на одном из деревообделочных заводов ГДР. Художник пришел к необычному решению: изобразить на фреске лучших рабочих предприятия. Основную часть книги составляет подробное описание готовой росписи, репродукции которой (вместе с предварительными набросками, эскизами и т. п.) приложены к книге. Ренн учит умению «читать» живопись. Книга представляет собой прекрасный учебник реалистического искусства, предназначенный для самых широких читательских слоев.

Однако основное направление творчества Ренна в эти годы связано, на первый взгляд — неожиданно, с книгами для детей и юношества. Он стал популярным детским писателем. Такое изменение в читательском адресе можно понять только в связи с огромными задачами по воспитанию немецкой молодежи в духе демократизма и интернационализма, в духе строительства социалистического общества. Повесть «Трини» (1954) — его первая детская книга; посвящена она событиям мексиканской революции 1910—1920 гг.

«После нашего поражения,— писал Ренн,— мне, как и многим другим, долго пришлось скитаться по чужим странам. Ни одно буржуазное правительство не желало меня терпеть, пока я наконец не нашел убежище в Мексике, где прожил восемь лет.

Там я впервые узнал о Великой крестьянской войне, о выдающемся вожде крестьян Эмилиано Сапате, о мексиканских женщинах, так много сделавших для революционной крестьянской армии. Но тогда мне не приходило в голову написать об этом. И вот, уже много лет спустя, после того, как я снова вернулся на родину, мы, немецкие писатели, собрались как-то в Берлине, в министерстве просвещения. Разговор шел о том, что пора и для наших немецких ребят создать хорошую детскую и юношескую литературу. Тогда-то я и подумал, что хорошо бы рассказать историю одного индейского мальчика, храбро сражавшегося в армии Сапаты. И чем больше я об этом думал, тем больше мне нравилась эта мысль, я увлекся ею. Да и впрямь, до чего же интересно писать для ребят! Ведь меня самого, когда я еще был мальчишкой, нельзя было оторвать от книги.

Вот как случилось, что я написал „Трини“» [4].

Герой этой книги — индейский мальчик по имени Трини — оказывается в самой гуще революционных боев. На первых страницах маленький Трини — только свидетель грозных событий; к концу ее он принимает в революции деятельное участие. Кульминация всей книги — главы, в которых рассказывается, как Трини выполняет миссию гонца, участвуя в передаче письма, написанного вождем крестьянской революционной армии Сапатой в Россию, Ленину. Вскоре Сапату предательски убивают. Его смерть явилась тяжелым ударом для мексиканской революции: вооруженные отряды крестьян были частично рассеяны, частично разошлись по домам. Шестнадцатилетний Трини тоже возвращается к себе домой. Но он полон решимости продолжить борьбу.

Повесть имела большой успех; читательское признание укрепило Ренна в его намерении писать для детей. Впрочем, сам он не считал, что его детские книги предназначены только для маленьких читателей. Это относится даже к вышедшей в 1954 г. поэтической сказке «Негр Ноби». Действие ее происходит в глубине африканского континента, ее герой — мальчик Ноби, который умеет так смеяться, что его друзьями становятся и люди и звери. В сказке использованы поэтические легенды африканских народов: мальчик Ноби вместе со своими верными друзьями (обезьяной Мафукой, гиппопотамом Понгу, слоном Пегу и змеей Гингу) помогает соотечественникам бороться с белыми колонизаторами и работорговцами. Эта небольшая книга говорит не только о равноправии народов, но и о стремлении их жить в мире; она показывает, что так называемые дикари могут быть в нравственном отношении куда выше, чем так называемые цивилизованные люди, приходившие в страны Африки, чтобы жечь, убивать, закабалять.

Как рассказал Людвиг Ренн в одном из своих интервью, замысел этой книги возник у него еще в 1939 г., в США, когда он посетил негритянскую библиотеку в нью-йоркском Гарлеме. Увидев на ее стенах символические изображения рабов и надсмотрщика, он сразу же вспомнил «расовое безумие Гитлера, которое стремилось захлестнуть весь мир» [5].

---

[4] *Ренн Л.* Трини. М., 1958, с. 5.
[5] Berliner Zeitung, 5. Apr. 1959.

Особое значение имели две следующие книги, написанные Л. Ренном для юношества: «Герниу и слепой Азни» (1956) и «Герниу и Арминий» (1958). Вместе они составляют большое повествование о жизни древних германцев, Арминии (или Германе), вожде херусков, и о знаменитой битве в Тевтобургском лесу. Свою задачу Л. Ренн видел в том, чтобы истину о древних германцах противопоставить легенде, которая окутала ложью имя Арминия и сделала из него излюбленного героя националистов и гитлеровцев,— легенде, против которой еще Генрих Гейне резко выступал в поэме «Германия. Зимняя сказка».

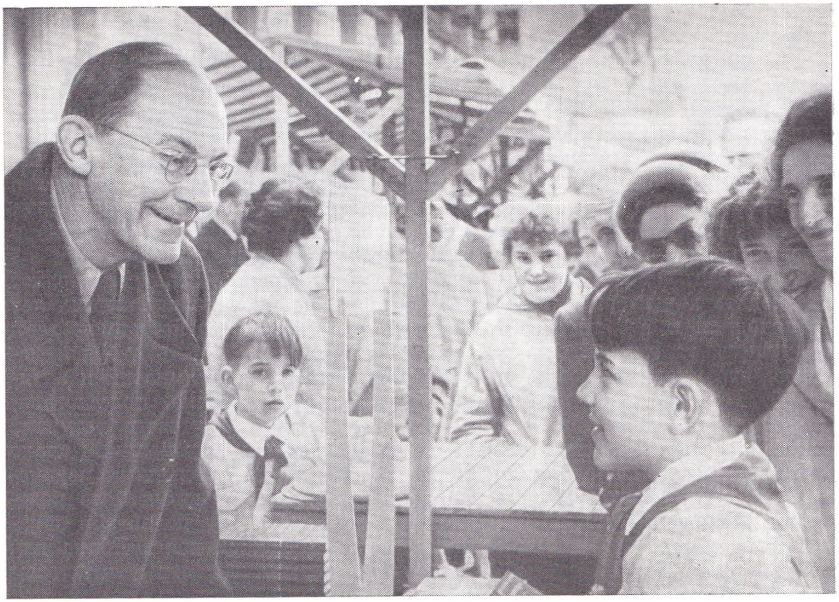
Людвиг Ренн подошел к работе прежде всего как историк; он заново изучил скудные данные о том периоде жизни германцев, отделяя ценные догадки от реакционного вымысла. Он хотел создать живые образы древних германцев, он отвергал какую бы то ни было нарочитую стилизацию под старину; лишь отдельные слова и обороты речи подчеркивают временну́ю дистанцию. Книги написаны в стиле простого и ясного повествования, стиле, выработанном Л. Ренном еще при создании своих предыдущих книг для детей.

Герой этих книг — маленький сирота херуск Герниу (его родители были убиты римлянами); сначала он поводырь у слепого певца Азни, которого он спас от смерти, затем — посол Арминия, а позже, став взрослым,— доверенное лицо Арминия, которого тот посылает на самые трудные дела: долгое время Герниу живет в городе, среди римлян, доставляя Арминию необходимые сведения; Герниу ловок, смел, для своего времени образован, он знает латынь и счет, он мог бы быть богатым и знатным среди римлян, но ему и в голову не приходит мысль о предательстве. Он верен своему народу и его борьбе за освобождение от римской империи. Поэтому борьба против римлян — это одновременно борьба против тех племенных вождей, которые хотят обособиться от своего народа и править самовластно. Арминий в книге велик тем, что понимает это требование истории. Ренн прослеживает события от первых лет нашей эры до битвы в Тевтобургском лесу (9 год) и затем — до убийства Арминия в 21 г. В минуту поражения Герниу вспоминает слова Арминия, сказанные им перед самыми тяжелыми боями: «Если кажется, что все потеряно, нельзя давать отчаянию осилить тебя; надо продолжать делать самое неотложное дело».

Таким образом, и эти книги учили молодого читателя борьбе за благо своего народа, благо, не ложно понятое, а истинное, заключающееся не в насилии над другими, а в собственном освобождении.

Сравнивая разные произведения, написанные Л. Ренном для детей, их идейный замысел и композицию, можно заметить нечто общее. В каждом из них речь идет о народной войне — такова основная тематика детских книг Ренна, в которых столь неожиданно преломился его богатый и разнообразный жизненный опыт боевого офицера, опыт революционера и писателя. Справедливые войны кончаются — каждый раз в соответствии с исторической правдой — трагическими поражениями, что, однако, не меняет жизнеутверждающего смысла его книг, потому что справедливая война в изображении Ренна — это война народная, она распрямляет людей, позволяет им раскрыть все свои силы и передать революционную энергию грядущим поколениям.

В центре каждой из детских книг Л. Ренна стоит мальчик-подросток. Ренн считает, что повествование для детей должно строиться вокруг героя, близкого читателю, героя, которому этот читатель мог бы подражать, брать с него пример. Ренн стремится показать, как растет и мужает человек в сопротивлении окружающей среде, закаляясь в суровых испытаниях. Он нередко наделяет своих маленьких героев качествами и поступками, вряд ли возможными и в их возрасте, и в той среде, в которой они выросли. Но это сознательный прием писателя, который считает, что юный читатель легко наградит любимого героя самыми совершенными качествами.



Людвиг Ренн на встрече с молодыми читателями. Фотография

Роман «На развалинах империи» (1961) посвящен событиям Ноябрьской революции 1918 г. в Берлине. По времени действия он совпадает с первыми главами «После войны», характер изображения, однако, наглядно показывает, какие большие изменения претерпело творчество Ренна за годы, прошедшие после выхода его первых книг; революционные события становятся здесь непосредственным объектом изображения. Сюжет строится на короткой, но бурной истории «Народной морской дивизии» — добровольческого военного формирования, игравшего большую роль в ходе революционных боев в Берлине. Через политическую борьбу в дивизии и настроения ее бойцов Л. Ренн показывает динамику событий тех лет — революционный энтузиазм масс, вызванный ненавистью к войне, нерешительность их действий, объясняющуюся недостаточной классовой сознательностью широких слоев немецкого пролетариата и отсутствием закаленной в боях революционной партии, предательскую политику правых социал-демократов, помогавших проникновению на командные посты реакционного офицерства и утопивших в конце концов революцию в крови немецких рабочих. В центре романа — солдаты и революционные руководители дивизии. Книга основана на изучении большого документального материала; в ней выведены многие исторические личности, в том числе деятели революции, ее вожди — Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Ренн стремится к эпической широте изображения — тенденция, впервые проявившаяся в его творчестве еще в романе «Перед большими переменами» (1936). Большое место в романе отведено образу капитана Будислава фон дер Дуба, фронтового офицера, дворянина, порывающего со своей средой; этот традиционный для многих книг Ренна, в основе своей автобиографический образ не занимает здесь, однако, центрального положения. Героиня книги, тринадцатилетняя берлинская девочка Ильза, помогающая восставшим,— своего рода Гаврош немецкой революции. На последних страницах книги Ильза повторяет клятву революционеров над телом Карла Либкнехта и пустым гробом Розы Люксембург в день их похорон. Многие сцены даны автором как бы через восприятие Ильзы, что естественно для

книги, создавшейся для детей и юношества; значение ее, однако, далеко выходит за пределы детского чтения.

В романе «На развалинах империи» Ренн коснулся исторического материала, необычайно трудного для творческого воплощения, казалось бы, далекого от его собственного жизненного опыта тех лет. Понятие «жизненный опыт», однако, много шире непосредственной биографии. Психологически Ренн-писатель был подготовлен к книге о немецкой революции всем опытом революционера и патриота, много думавшего о судьбах своего народа и его будущем. В этом смысле уроки гитлеризма и его разгром, уроки строительства социализма в ГДР входят тоже в жизненный опыт, отразившийся в создании этой книги.

Пятидесятилетний писательский путь Людвига Ренна позволяет проследить характерные изменения, которые на протяжении многих лет происходили в его творчестве. С годами в рамках свойственной всем его книгам лаконичной манеры письма и сухого, «делового» тона намечалось стремление к более определенному выражению симпатий и антипатий. Там, где речь шла о любимых героях Л. Ренна, полемически подчеркнутая сдержанность в проявлении каких-либо чувств уступала место более ясной и недвусмысленно утверждающей интонации. Начало этого процесса можно увидеть еще в романе «Перед большими переменами». На страницах «Испанской войны» масштаб человеческого поведения воплощен в тех, кто был готов к бескорыстному подвигу в справедливой войне. То же мы видим во всех книгах Людвига Ренна для детей, вплоть до книги «На развалинах империи», где перед читателем встают образы революционеров и вождей немецкой революции. Таким образом, менялся и герой — в центре книг оказывался активный участник исторического процесса, субъект, а не объект истории.

Со свойственной ему ясностью мышления и привычкой к обобщениям Л. Ренн отметил эту перемену в своем творчестве. В статье «Мой путь» он писал: «Первая мировая война сделала меня таким чувствительным к фразам о боге, отечестве и героизме, да и к любой фразе, что мне казалось, будто я должен отказаться от всего изученного и от любой формы, использованной в прошлом. Событие должно говорить само за себя и быть воплощено без всякого пафоса, в трезвом изображении — это была вовсе не плохая схема для осуждения господствовавшего тогда буржуазного мира. Но сегодня она кажется мне слишком уж трезвой. Во всяком случае, она не подходит для воплощения нашего нового идеала созидания, устремления к будущему» [6].

Немало Ренн сделал как наставник молодых писателей. В частности, именно он поднял вопрос о необходимости в большой реалистической литературе осветить «изнутри» путь солдата гитлеровской армии, показать, как в этом солдате зарождались сомнения в истинности идеалов, за которые он сражался [7]. Эта тема вскоре после выступления Ренна вызвала к жизни ряд значительных произведений (Ф. Фюмана, Д. Нолля, М. В. Шульца и др.). Большую роль в становлении литературы ГДР сыграли и его книги для детей и юношества. Когда-то Алекс Веддинг восторженно приветствовала «Трини», первую детскую книгу Ренна [8]; сейчас можно с уверенностью говорить, что характерный для его книг прямой и ясный стиль оказал воздействие на многих детских писателей ГДР (например, Б. Плудра).

Последняя книга Ренна «Воин, ландскнехт, солдат» (1973) представляет собой, по его собственному определению, научное исследование, «написанное для детей и юношества с целью познакомить их с действительностью войны и одновременно с возможностями бороться против войны. Книга представляет собой вершину моего творчества в том смыс-

---

[6] Sonntag, 1955, N 40.

[7] *Renn L.* Weshalb keine Literatur über den Krieg? — Neue Deutsche Literatur, 1956, N 1, S. 126.

[8] *Wedding Alex.* Ludwig Renns erstes Jugendbuch.— Tägliche Rundschau, 26. Apr. 1955.

ле, что она в широком историческом очерке излагает для молодого поколения квинтэссенцию моих взглядов, намерений и цели. Мысль о борьбе против несправедливых войн занимает в ней центральное место, как и наше обоснованное убеждение, что войны не неизбежны, что их можно остановить, если противоборствовать им всеми возможными средствами» [9].

Таким образом, в этой книге соединяются обе основные линии творчества Ренна — «военная» и «детская». До последних дней жизни он вел деятельную, активную жизнь. Он принадлежит к тем немецким писателям, творчество которых стало связующим мостом между гуманистической немецкой культурой прошлого и социалистической культурой настоящего. Лион Фейхтвангер так сказал о Ренне: «Он рано встал, чтобы признать свою и нашу правду, чтобы выступить против своего класса и своей касты, против своих собственных привилегий. И он повторял это признание всегда, когда было нужно, ясным, сильным, творческим языком. Людвиг Ренн — человек, искавший и нашедший правду, писатель в лучшем смысле этого слова» [10].

Auer A. Ludwig Renn: Ein ungewöhnliches Leben. Berlin, 1964.
Fürnberg L. Ludwig Renn — Dichter des nationalen Befreiungskampfes: Aus Louis Fürnbergs unveröffentlichtem Fragment über Renns Roman «Trini».— Weimarer Beiträge, 1964, N 6.
Ludwig Renn. Erich Maria Remarque. Berlin, 1959.
Ludwig Renn: Zum 70. Geburtstag. Berlin, 1959.
Strittmatter E. Wie man leben soll (über Ludwig Renns Kinderbücher).— Neue Deutsche Literatur. 1960, N 9.
Wedding A. Ludwig Renns erstes Jugendbuch.— Tägliche Rundschau, 1955, N 96.
Топер П. М. Людвиг Ренн. М., 1965.
Вюльфинг В. О. Людвиг Ренн и социалистический реализм.— В кн.: Некоторые вопросы борьбы за социализм и коммунизм. Волгоград, 1964.

[9] Die Art zu denken und die Art zu schreiben. Gespräch mit Ludwig Renn.— Neue Deutsche Literatur, 1974, N 4, S. 13.
[10] Ludwig Renn: Zum 70. Geburtstag. Berlin, 1969, S. 11.

Глава десятая

БРУНО АПИЦ

Бруно Апиц (1900—1979) родился в Лейпциге, в семье ремесленника, где был двенадцатым ребенком. Его мать, прачка, энергичная мужественная женщина, принимала активное участие в борьбе рабочих. После прихода нацистов к власти, когда ей было уже за семьдесят, она распространяла нелегальную антифашистскую литературу.

Апиц рано начал свой трудовой путь, а в 16 лет он вступил в организацию социалистической рабочей молодежи, и стал активно вести антивоенную пропаганду. В августе 1917 г. в Лейпциге проходила забастовка рабочих военной промышленности. За выступление Апица перед рабочими с призывом продолжать забастовку, несмотря на запрет властей, он был арестован и приговорен к заключению.

После тюрьмы Апицу с трудом удалось устроиться на работу в книжный магазин, но он вновь лишается работы, на этот раз за активное участие в борьбе рабочих Лейпцига. Талантливый юноша, любивший искусство, театр, Апиц начал учиться актерскому мастерству и в 1922 г. впервые выступил на сцене «Альтес театр» в Лейпциге. Дебют Апица имел успех; став актером, Апиц продолжает участвовать в политической борьбе. В 1923—1924 гг. он присоединяется к движению «Руки прочь от Советской России», в 1927 г. вступает в КПГ. Апиц внимательно изучает труды В. И. Ленина, знакомится с советской литературой, с большим увлечением читает «Цемент» Гладкова.

С 1928 по 1930 г. будущий писатель руководит центральным издательством массовой рабочей организации «Роте хильфе», ведет большую агитационную работу. В эти годы он начинает писать стихи, создает роман «Флек и Барб, небритые» [1], пишет пьесы: «А что вы об этом скажете?» и «Рай и добрая земля», рассказы, тексты для выступлений рабочих агитационных групп, вступает в Союз пролетарско-революционных писателей и с 1930 по 1933 г. руководит отделением Союза в Лейпциге. В мае 1933 г. Апица арестовывают. Выйдя на свободу через четыре месяца, он включается в нелегальную антифашистскую борьбу, но в октябре 1934 г. вновь подвергается аресту. В 1935 г. он был осужден на два года и восемь месяцев, отбыл этот срок в тюрьме Вальдгейм, но после тюрьмы отправлен в концлагерь Бухенвальд, где провел 8 лет. Для заключенного под номером 2417 каждый день мог быть последним. Выстоять Апицу помогла не только воля к жизни и мужество, но и товарищеская солидарность, сплоченность коммунистов, которые создают в лагере интернациональный лагерный комитет. Самое активное участие принимают в нем советские военнопленные, каждый год 7 ноября заключенные отмечают годовщину Великой Октябрьской социалистической революции. Подпольная организация лагеря делала все, чтобы поддержать в заключенных силу духа и мужество.

Гитлеровцы готовились к полному уничтожению лагеря, но им помешало героическое восстание узников Бухенвальда. Через шесть дней

[1] Роман должен был появиться в 1933 г., журнал «Линкскурве» уже дал анонс о предстоящей публикации, но после прихода гитлеровцев к власти роман не удалось напечатать. Рукопись бесследно исчезла, как и рукописи многих других произведений Апица, пропавшие после его ареста.

БРУНО АПИЦ

Фотография

после победы восстания бывшие заключенные собрались на лагерной площади, чтобы почтить память погибших и принять клятву: бороться с фашизмом до полного его уничтожения.

После освобождения страны от фашизма Апиц сразу же включился в активную работу по строительству новой жизни. Он был редактором газеты «Фольксштимме» в Лейпциге, директором Лейпцигского театра «Штетише бюнен», писал радиопьесы для лейпцигского радио, работал сценаристом на киностудии ДЕФА.

В 1955 г. он начал работать над романом «Голые среди волков», который вышел из печати в 1958 г. Мысль написать книгу о героической борьбе и победе узников Бухенвальда возникла у Апица еще в лагере, но он не сразу сумел осуществить этот замысел. В основу романа лег эпизод из жизни заключенных: Апиц был в числе тех, кто обнаружил однажды в Бухенвальде маленького ребенка и принял участие в его спасении. Роман «Голые среди волков» принес Апицу мировую известность. Общий тираж книги в ГДР достиг почти двух миллионов экземпляров, он переведен на 28 языков.

О мужестве и стойкости героев-антифашистов в ГДР написано много книг, существует большая документальная литература, очерки и мемуары, рассказы и романы. Бывшие узники тюрем и концлагерей, участники антифашистского подполья, борцы с фашизмом за пределами Германии писали свои воспоминания, стремясь рассказать правду о фашизме, воздать должное погибшим героям. Можно назвать здесь книги воспоминаний бывшего узника Заксенхаузена В. Крейцберга, лейпцигского рабочего Ф. Симона, мемуары В. Эггерата, сборник написанных перед казнью писем немецких антифашистов, различные сборники до-

кументов, архивных материалов и многие другие книги[2]. Глубокое отражение нашла тема антифашистского Сопротивления и в художественной литературе, начиная с произведений, созданных в эмиграции: В. Лангхоф («Болотные солдаты», 1935), В. Бредель («Испытание», 1935), А. Зегерс («Седьмой крест», 1942) показывали силу коммунистической солидарности, твердость духа узников, их уверенность в победе над фашизмом.

Апиц начал писать свой роман спустя десятилетие после победы над гитлеровским фашизмом, однако события прошлого и его уроки осмыслены в нем с учетом опыта нового времени.

«Этой книгой я хочу почтить славную память наших боевых товарищей — представителей всех национальностей, павших жертвами в лагере Бухенвальд. В их честь я назвал их именами многих героев книги»,— пишет Апиц в эпиграфе к роману. Книга, призывающая к беспощадной борьбе с фашизмом, стала своеобразным памятником погибшим героям-антифашистам.

Главная тема книги — гуманизм революционного действия. Один из героев — Андре Гёфель, коммунист, руководивший военной подготовкой подпольных отрядов, по воле случая вместе с другим заключенным Пиппигом открыл чемодан, где был спрятан трехлетний мальчик, родные которого погибли в Освенциме.

Гёфель понимает: если эсэсовцы обнаружат ребенка, он погибнет вместе с малышом. Гёфель не может подвергать себя дополнительной опасности, так как держит в руках все нити подготовки к восстанию, а значит, и судьбы многих тысяч узников. В беспощадной борьбе нужна железная дисциплина. Но отдать ребенка означает обречь его на смерть. Закаленный, мужественный борец не может этого сделать и оставляет мальчика в помещении склада. Эсэсовцы узнают о ребенке, и, хотя с помощью интернационального лагерного комитета ребенка удается спасти, Гёфеля и другого заключенного, работавшего вместе с ним на вещевом складе, поляка Марнапа Кропинского, бросают в карцер, откуда почти никто еще не выходил живым.

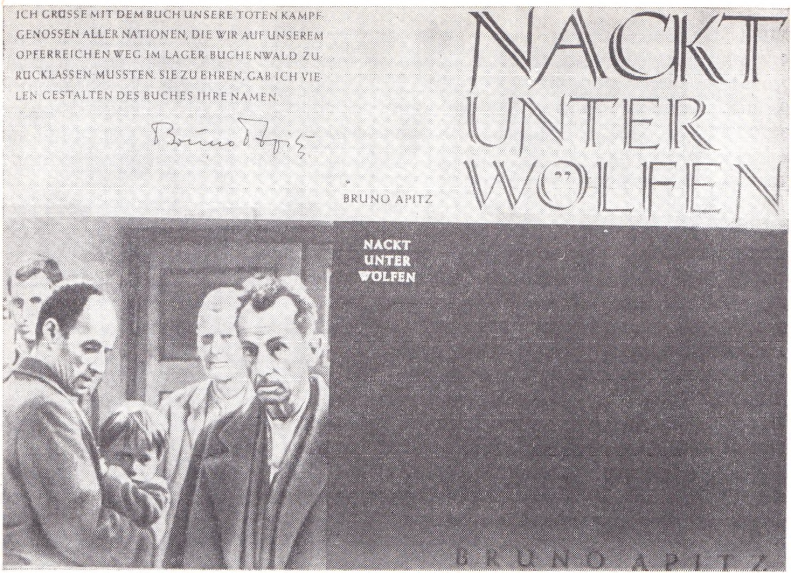
Фашисты понимают, что Гёфелю известны имена членов тайной организации; но Гёфель молчит, несмотря на нечеловеческие пытки. Сила этого молчания передается и Кропинскому, который мужественно переносит все, хотя и не имеет никакого отношения к подпольной боевой организации.

Друг Гёфеля, коммунист Руди Пиппиг — рабочий из Дрездена — всегда спокоен и нетороплив. Не колеблясь, он рискует жизнью, чтобы достать немного молока ребенку, чтобы отправить его в более безопасное место. Пиппиг счастлив, когда ему дают первое поручение подпольной организации — спрятать револьверы на вещевом складе. Даже перед тем, как его уведут на допрос в гестапо, он ободряет шуткой упавшего духом соседа по камере. Измученный, умирающий, он пытается внушить ему надежду и вселить мужество. Пиппиг погибает за несколько дней до освобождения, но его верность общему делу и мужество остаются в памяти товарищей.

Необычайно сложные задачи стоят перед Вальтером Кремером, старостой лагеря. Рабочий, коммунист, он даже внешне, своей крепкой широкоплечей фигурой внушает уверенность и спокойствие друзьям и страх врагам. Эсэсовцы подозревают его в связях с подпольщиками, но они понимают, что ни арест, ни пытки не сломят этого человека. И он выполняет свой долг решительно, твердо, проявляя незаурядный ум.

---

[2] *Kreuzberg W.* Schutzhäftlinge erleben die Invasion. Ein Tatsachenbericht. Weimar, 1946; *Eggerath W.* Nur ein Mensch. Weimar, 1947; *Siemon F.* Deckname M.: Aus meinen Erlebnissen in der Zeit des Faschismus. Halle (Saale), 1960; An die Lebenden: Letzte Briefe deutscher Widerstandskämpfer. Leipzig, 1959; Strafdivision 999: Erlebnisse und Berichte aus dem antifaschistischen Widerstandskampf. Berlin, 1965, Sie kämpften und starben für kommendes Recht. Dresden, 1963.



Суперобложка книги Б. Апица «Голые среди волков», 1958

Оперируя Кремера, раненного эсэсовцем Клуттигом, врач в лагерном лазарете говорит: «Такого, как он, никакой Клуттиг не убьет».

Интересен образ Герберта Бохова, немецкого коммуниста, члена интернационального лагерного комитета, на плечи которого легла ответственность за подготовку и проведение восстания и спасение жизни тысяч заключенных. Бохов обладает большим опытом партийной работы, тонким и проницательным умом. Расчетливо и смело ведет он в тяжелейших условиях лагеря борьбу с коварным и всесильным врагом. Вся система конспирации продумана и осуществляется очень четко; много лет заключенные, рискуя всем, добывали оружие, мастерили ножи, проносили гранаты, даже сумели украсть пистолет у пьяного Клуттига. Бохов руководит всем, он осуществляет связь с Кремером, организует лагерное самоуправление и лагерную охрану из проверенных людей.

Бохов думает не только о непосредственной подготовке и проведении восстания; он понимает, что коммунисты лагеря после победы «создадут более справедливый мир... Мы... не мученики, мы не жертвы... мы носители высочайшего долга!» Можно ли в этих чрезвычайных условиях обвинять Бохова в жестокости, когда он приказывает Гёфелю и Кремеру удалить ребенка из лагеря. Нет, товарищи не обвиняют Бохова. Он сам обвиняет себя в том, что совершил ошибку, взвалив на Гёфеля всю тяжесть решения, и не сразу осуществил намерение укрыть ребенка в лагере. Бохов — живой, достоверный образ. Его сила заключается в самокритике и в стремлении исправить свои ошибки. И когда перед ним вновь встает выбор — выдать ли нацистам 46 заключенных[3] или же начать восстание, хотя момент еще неблагоприятен, Бохов не колеблется: в случае опасности будет дан сигнал к началу восстания.

Привлекателен и образ Леонида Богорского, русского военнопленного, члена интернационального лагерного комитета. Мужественный, спокойный, пользующийся доверием товарищей, он верит и им до конца, как верит Гёфелю, сохраняющему стойкость перед всеми испытаниями; именно Богорский вместе с другими русскими солдатами спасает ре-

[3] В этом списке была и фамилия Бруно Апица.

бенка в своем бараке, когда эсэсовцы уже напали на след мальчика. Богорскому и советским военнопленным отведена решающая роль в ходе восстания: они должны штурмовать эсэсовские казармы. В последний момент фашисты принимают решение вывести советских военнопленных из лагеря и расстрелять их. Но советские люди не идут пассивно на смерть: под одеждой они прячут оружие, чтобы в решающий момент пустить его в ход против убийц.

Ярко обрисованы автором и образы других членов интернационального лагерного комитета: нетерпеливого, решительного поляка Прибулы, рассудительного хладнокровного голландца Ван-Далена, экспансивного француза Риомана. Нацисты не могли предполагать, что французский повар из их казино пойдет во главе восставших с единственным пулеметом, доверенным ему. Интернациональная коммунистическая солидарность непобедима — к этой мысли приходит читатель романа.

Спасение ребенка стало возможным благодаря солидарности заключенных. Поддержку партии и товарищей чувствуют в застенках Гёфель и Пиппиг, партия помогает Кремеру принимать нелегкие решения, сила партии объединяет антифашистский комитет, приводит в конечном счете к победе восстания. Преданность идеям коммунизма, высокие моральные качества, личное мужество, сила духа, дружба и солидарность — эти качества характеризуют героев книги Апица.

Единому фронту борцов противостоит не безликий враг. Комендант лагеря штандартенфюрер Швааль — опытный убийца, он раньше своих туповатых подчиненных понял, что война проиграна. У него есть все основания не очень опасаться американцев. Нужно лишь не оставлять слишком явных следов преступления. И он отдает приказ выводить транспорт с заключенными из лагеря и заявляет сопровождающей охране, что за пределами лагеря с ними можно не церемониться. Его помощник гауптштурмфюрер Клуттиг упивается своей властью над заключенными, предсмертными хрипами умирающих, но он трус и отступает перед сплоченными рядами безоружных борцов. Гауптшарфюрер Рейнебот, бывший продавец из магазина готового платья, жестокий и коварный, умнее своего приятеля Клуттига, но и он оказывается бессильным сломить мужество Гёфеля, найти спрятанного ребенка, раскрыть подпольный комитет.

Апиц мастерски воспроизводит атмосферу лагеря уже с первых строк книги, где описывается гора Эттерсберг, деревья, вздымающие в молчании голые ветви; сюда весна проникает неохотно, словно зловещие дощечки-указатели на деревьях предупреждают ее об опасности. Подлинным триумфом наполнены последние сцены, когда, одержав победу, заключенные неудержимо рвутся из лагерных ворот, а по радио звучит речь Бохова, поздравляющего узников с освобождением.

В романе много действующих лиц, эпизоды динамично сменяют друг друга, но каждая сцена, каждый портрет вполне закончены и мозаика событий сливается в эпически широкое повествование.

Следует отметить гармоничное соотношение документального начала и художественного вымысла в романе. Сам писатель говорил, что он использует большой фактический материал, но почерпнул он его не из книг, а из пережитого им самим в лагере. Апиц отмечал также, что ему сложно провести границу между событиями, имевшими место в жизни, и вымыслом. В действительности ребенок попал в лагерь вместе с отцом, в романе ребенка спасает чужой для него человек; по мнению писателя, так нагляднее выступает центральная идея романа — идея гуманизма[4]. В романе запечатлены черты многих друзей Апица — узников концлагеря. Но «Голые среди волков» — это прежде всего художественное произведение, роман, построенный по законам этого жанра, остросюжетный, динамичный, с глубокими психологическими характеристиками героев, проникнутый пафосом истинной человечности, продол-

[4] См.: Weimarer Beiträge, 1973, N 1, S. 34.

жающий лучшие традиции антифашистской и социалистической литературы.

Объясняя, как создавался этот роман, Б. Апиц говорил: «Еще в лагере я решил, что, если только выйду оттуда живым, расскажу о спасении одного польского малыша. До 1955 года у меня просто не доходили руки до этого. Но маленький поляк все эти годы не оставлял меня. Сама идея тем временем стала несравненно богаче. Я все яснее чувствовал, что речь здесь идет о большем, чем просто о спасении ребенка. Десять лет были годами кристаллизации»[5].

Бруно Апиц.
Рисунок Г. Пика

В 1958 г. в честь открытия памятника погибшим узникам в Бухенвальде радио ГДР передало радиопьесу, написанную Апицем по роману «Голые среди волков». В 1960 г. Апиц создает сценарий фильма для телевидения ГДР; телепостановка была осуществлена в честь 15-летия освобождения Бухенвальда. В 1963 г. по сценарию Апица киностудией ДЕФА был снят фильм «Голые среди волков»[6], с успехом шедший во многих странах мира.

Апиц много и активно выступал в газетах и журналах ГДР. Борьба против фашизма, за мирное будущее человечества оставалась его главной темой. Эту борьбу и ее воплощение в литературе писатель рассматривал как одну из важнейших задач литературы ГДР.

Он снова и снова возвращается к теме антифашистского подполья. Так, в одном из своих очерков он воссоздает несгибаемый характер бывшего узника Бухенвальда, мужественного коммуниста-подпольщика, а после победы над фашизмом — активного строителя новой жизни, Роберта Зиверта, жизнь которого — пример для молодого поколения[7].

И в романе «Радуга» (1975), действие которого происходит в начале нашего века, Апиц показал, как в ходе борьбы за свободу происходит формирование личности, как рабочий класс в лице его лучших представителей становится носителем истинного гуманизма.

Роман «Радуга» автобиографичен. Герой романа Артур Бальке, как и сам писатель, родился в Лейпциге, в начале века, был двенадцатым ребенком в рабочей семье; образ матери писателя безусловно послужил прототипом для создания образа героини романа Генриетты Бальке.

Простая женщина, не получившая образования, бьется в тисках нужды, хоронит одного за другим своих детей. Она наделена сильным характером, мужеством, силой воли, чувством справедливости. Тяжелая обстановка в доме, нищета, пьянство мужа оказали свое воздействие на атмосферу в семье, старшие дети уходят из дома, не интересуются жизнью матери. Она остается с сыном Артуром, который с ранней юности активно включается в борьбу рабочих, участвует в распространении антивоен-

---

[5] Иностр. лит., 1973, № 11, с. 226.
[6] Режиссер Франк Байер, в роли Кремера — Эрвин Гешонек, в роли Богорского В. Авдюшко. Коллектив создателей фильма отмечен Национальной премией ГДР 1963 г. и премией Московского кинофестиваля (1963).
[7] *Apiz B.* Robert Siewert.— Neues Deutschland, 1969, N 8, S. 85—93.

ных листовок, мечтает о том времени, когда на земле будет построен социализм.

Под влиянием сына, его старших друзей, ставших впоследствии активными членами Союза Спартака и участниками Ноябрьской революции в Германии, Генриетта Бальке приобщается к революционной борьбе. За распространение листовок она попадает в ту же тюрьму, куда уже заключен и ее сын. Едва выйдя на свободу, оба они вновь оказываются в самой гуще революционной борьбы немецкого пролетариата.

Свой роман Апиц строит на взаимоотношениях матери и сына. Как и в романе «Мать» Горького, духовная близость возникает между ними лишь тогда, когда оба они становятся борцами за утверждение на земле справедливого общественного строя. Как и в горьковском романе, мать в романе Апица идет на героические поступки, еще не будучи сознательным борцом за дело социализма, но уже твердо веря в справедливость этого дела. Обеих матерей участие в революционной борьбе воспитывает, пробуждает в них сознание человеческого достоинства. Апиц показал в образе Генриетты Бальке духовный рост человека, нашедшего дорогу к борьбе за дело пролетариата.

Творчество лауреата Национальных премий (1958, 1963) Апица пользуется в ГДР любовью и признательностью читателей. В приветствии ЦК СЕПГ в честь его семидесятипятилетия отмечалось, что писатель убедительно показал в своих произведениях моральное превосходство рабочего класса и его марксистско-ленинской партии[8]. Роман Апица «Голые среди волков», принесший автору мировую славу, вошел в сокровищницу лучших произведений литературы ГДР.

Blaschke R. Bemerkungen zur sprachlichen Charakteristik von Antifaschisten und Faschisten in Bruno Apitz' Roman «Nackt unter Wölfen».— Sprachpflege, 1964, N 5.
Hauptmann H. Das Bild des neuen Menschen in der Literatur: Zu einem Buchenwaldroman.— In: Kritik in der Zeit. Berlin, 1970.
Herting H. Von der Grösse und Schönheit des Menschen. Zum Werk Bruno Apitz'.— Weimarer Beiträge, 1973, N 1.
Reissland E. Bruno Apitz.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik; Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Анисимов И. И. Современный человек и современный роман.— Лит. газ., 1963, 10 авг.
Злобин С. Волки и люди.— Иностр. лит., 1962, № 1.

[8] Neues Deutschland, 28. Apr. 1975.

Глава одиннадцатая

ОТТО ГОТШЕ

Творчество Отто Готше тесно связано с революционными традициями немецкого народа, традициями классовой борьбы немецкого рабочего класса.

Отто Готше родился 3 июля 1904 г. в Вольфероде недалеко от шахтерского городка Эйслебена в Средней Германии. Его отец был шахтером. Еще ребенком Готше видел, как зверски расправлялась полиция с бастующими мансфельдскими горняками.

В августе 1918 г. Готше вступает в молодежную группу, установившую связь с Союзом Спартака, а в октябре его впервые арестовывают за то, что он расклеивал в городе антивоенные листовки. В 1921 г. Готше избирают руководителем отделения Союза коммунистической молодежи Мансфельдской области. В это же время он начинает писать корреспонденции для местной печати. В марте 1921 г., после подавления восстания рабочих Мансфельда, Отто Готше вновь арестован. Так как ему не исполнилось еще семнадцать, он избегает длительного тюремного заключения.

Осенью 1923 г. Готше входит в боевой штаб рабочих Мансфельда, руководивший созданием вооруженных рабочих отрядов и подготовкой к восстанию. В октябре 1923 г. весь состав штаба был арестован. Выйдя на свободу весной 1924 г. Готше уезжает в Ганновер, поскольку фамилия его значилась в «черном списке» и он не мог найти работу на родине. Готше участвует здесь в работе местной молодежной коммунистической организации и пишет статьи в окружной орган Коммунистической партии — «Нидерзэксише арбейтерцейтунг». В 1926 г. он переезжает в Шневердинген, а затем в Гарбург, где продолжает сотрудничать в партийной печати. В эти годы он начинает писать очерки и рассказы. В своих ранних рассказах Готше говорит о тяжелом положении и невыносимых условиях работы горняков, о рабочей солидарности («Право народа»), о борьбе трудящихся против военной угрозы («Таинственный груз»).

В 1927 г. Готше в составе делегации Союза коммунистической молодежи Германии посетил Советский Союз. В 1928 г., когда был создан Союз пролетарско-революционных писателей, Готше стал активно участвовать в работе гамбургского отделения Союза.

Начиная с 1928 г. Готше работал над своим первым романом «Мартовские бури». Молодой автор послал рукопись в берлинское издательство, но ответа не получил. Через два года он в газете «Липкскурве» прочитал объявление, что разыскивается автор романа «Мартовские бури». Оказалось, что сопроводительное письмо, подписанное Готше, было утеряно. В 1932 г. Готше переработал рукопись романа для издания в серии «Красный роман за 1 марку», которую выпускало издательство «Дер Интернационале арбайтерферлаг»; в феврале 1933 г. весь тираж книги (20 тысяч экземпляров) погиб во время налета нацистов на типографию. Друзья Готше, гамбургские рабочие, сумели спасти лишь один экземпляр верстки[1]. В марте 1933 г. Готше заключили в концлагерь Зонненбург. Здесь он и узнал, что эмигрировавший из Германии редактор издательст-

[1] Этот экземпляр они возвратили писателю осенью 1945 г.

ва «Дер Интернационале арбайтерферлаг», сотрудник многих других рабочих органов, поэт и писатель Курт Клебер сумел опубликовать роман «Мартовские бури» в базельской газете «Форвертс».

В конце сентября 1933 г. Готше выпускают из концлагеря. Ему удается уехать на родину в Вольфероде, где он устанавливает связь с нелегальными коммунистическими группами. Несмотря на кровавый террор, Готше вместе с Робертом Бюхнером создает «Антифашистскую рабочую группу Средней Германии». В 1942 г. вокруг этой организации объединяются десятки нелегальных групп; организация поддерживала связь с лагерями советских военнопленных. Члены группы распространяли листовки, многие из которых были написаны Готше, снабжали продовольствием узников лагерей, организовывали на заводе акты саботажа; в феврале 1945 г. Готше выследило гестапо, но друзьям удалось предотвратить его арест. В апреле, когда американские войска заняли Мансфельд, Готше был задержан американскими солдатами, но сумел бежать и 14 апреля добирается до Эйслебена, где немецкие антифашисты берут власть в свои руки. Коммунисты Эйслебена выпускали свою газету; Готше опубликовал в ней несколько статей, призывавших к активному участию в строительстве новой жизни.

3 июля 1945 г. в Эйслебен вступила Советская Армия. Рабочие встречали советских воинов с красным знаменем, которое было в 1929 г. подарено немецким горнякам шахтерами Кривого Рога и сохранено немецкими рабочими в период господства гитлеризма. На центральной площади Эйслебена был установлен памятник Ленину, вывезенный из Советского Союза и предназначенный для переплавки, но спасенный советскими пленными и немецкими антифашистами.

19 июля 1945 г. Готше отзывают из Эйслебена и назначают первым заместителем председателя администрации округа Мерзебург. Готше активно участвует в осуществлении антифашистских демократических преобразований. После создания ГДР Готше долгие годы работает секретарем Государственного Совета, членом ЦК СЕПГ. Все эти годы Готше не переставал писать. Он лауреат Национальной премии ГДР (1958), награжден орденами ГДР.

В 1949 г. вышли в свет «Глубокие борозды» Готше — первый в ГДР роман о классовой борьбе в послевоенной деревне (Готше был ответственным за проведение земельной реформы в округе Мерзебург). Действие этой книги, написанной на основе личных впечатлений, происходит в 1945 г. На одном полюсе — владельцы имений и больших земельных угодий, подлежащих разделу, на другом — бедняки, поденщики, батраки, крестьяне-середняки, зачастую не знающие, к кому примкнуть, и пестрая масса переселенцев-беженцев, осевшая в деревне. В сознании большинства крестьян сильны пережитки прошлого, они не доверяют новому строю, боятся, что помещики вернутся. В таких чрезвычайно сложных условиях приходится работать коммунистам, опирающимся на бедняков — «активистов первого часа», таких, как Шустер, или, как его называют в деревне, красный Шустер, который всю свою жизнь боролся против эксплуататоров. При Гитлере он отсидел в концлагере и вернулся в свою деревню больным человеком. Но, несмотря на тяжелые годы борьбы, этого человека отличают непреклонность, стойкость, страстность, даже одержимость.

Крестьяне-коммунисты Лёснер и Хёне — верные помощники Шустера; они ведут разъяснительную работу, убеждают крестьян личным примером, проявляют незаурядное мужество и выдержку. Автор показывает изменения, которые происходят в сознании крестьян, когда вместе с рабочими они одерживают победу над кулаками и помещиками. Старый крестьянин-бедняк Хюбнер, бывший кучер в помещичьем имении Бальстер, молодой крестьянин Георг Харландт, в нелегкой борьбе преодолевающий свои заблуждения,— все они, как и многие другие герои романа, проходят сложный путь прежде чем осознать суть классовой борьбы в деревне и научиться строить новую жизнь.

ОТТО ГОТШЕ

Фотография

В романе нашли отражение актуальнейшие проблемы тех лет. Одним из первых Готше воплотил в литературе важнейшие социальные, политические, нравственные процессы, которые происходили в послевоенной немецкой деревне.

«Глубокие борозды» — первый роман писателя, пришедшего в художественную литературу от репортажа и очерка,— не свободны от недостатков. Однако роман этот оказал значительное воздействие на литературу ГДР, и без него нельзя понять появившиеся позднее произведения о социалистических преобразованиях в немецкой деревне, об осуществлении тех идей, за которые начинали борьбу герои романа «Глубокие борозды» [2].

В 1953 г. Готше выпустил в свет в переработанном и значительно расширенном виде свой ранний роман «Мартовские бури». Он положил начало своеобразной многотомной художественной хронике рабочего движения Мансфельдской области. Хроника складывалась из ряда самостоятельных книг, создававшихся О. Готше в 50—60-е годы.

Действие «Мартовских бурь» происходит в Эйслебене и его окрестностях с марта 1918 по март 1921 г. Канву романа образуют исторические события: Ноябрьская революция в Германии, победа контрреволюционных сил, борьба рабочих против монополий, отпор капповскому путчу, самоотверженная работа коммунистической партии по сплочению

---

[2] В 1965 г. к двадцатилетию со дня проведения земельной реформы роман был экранизирован. В фильме, снятом по сценарию Г. Заковского, роль Шустера исполнял известный киноактер Эрвин Гешонек.

рабочих масс и, наконец, провокационные действия социал-демократического правительства с целью вызвать вооруженное выступление рабочих и, воспользовавшись этим, физически уничтожить боевой авангард рабочего класса.

В центре внимания автора молодой рабочий Фриц Гречке. Вначале неопытный, он учится у партии, у старших товарищей. В классовых боях он закаляется, набирается знаний и опыта. Брошенный в тюрьму, он выдерживает все истязания, а после освобождения возвращается в Эйслебен, вновь готовый бороться в первых рядах рабочего класса. Автор показывает типичный путь молодого рабочего-коммуниста. Не для всех путь этот оказывается безошибочным и прямым. Друг и родственник Гречке Карл Тидт увлекается левыми сектантскими лозунгами и вступает в анархическую группировку, не признающую руководящей роли коммунистической партии. Эта группировка вскоре теряет доверие рабочих; Карл порывает с ней и присоединяется к друзьям Фрица Гречке.

В романе разоблачается предательство руководящих функционеров социал-демократии — таких, как секретарь профсоюза горняков Гендрик, или его компаньон Штраух, или организатор кровавой расправы над рабочими социал-демократ, министр-президент правительства Саксонии Хёрзинг.

Им противостоят героические образы коммунистов. Шахтер Мюллер, непреклонно защищающий интересы рабочих, редактор газеты «Мансфельдер Фольксцейтунг» Шнейдер, член стачечного комитета Рейнгарт — борцы за единство немецкого рабочего класса, не щадящие ни сил, ни жизни для его победы. Им приходилось бороться и против ошибочных тенденций в собственных рядах. Писатель исторически верно воссоздает сложный образ М. Гёльца, активно участвовавшего в вооруженных схватках, но отрицавшего роль единого партийного руководства и своими анархическими действиями ослабившего борьбу рабочих против реакции.

Второй том дилогии «Мартовские бури» появился спустя почти 20 лет после выхода первого. Он имеет подзаголовок «Молодые горняки» (1971). Автор рассказывает о дальнейшей жизни Фрица Гречке и его друзей, молодых шахтеров, связавших свою жизнь с деятельностью КПГ. Подробно описывает Готше повседневную работу коммунистов по укреплению своих рядов после кровавых мартовских событий 1921 г. Уже летом и осенью снова усилилась активность рабочего класса Мансфельда. Фриц Гречке проходит здесь настоящую школу жизни и борьбы, он много читает, упорно учится; он и его друзья — в первых рядах бастующей рабочей молодежи. Фриц верит в победу рабочего класса Германии, и эту веру он сохраняет в тяжелую пору поражений и преследований.

Роман «Молодые горняки» документален. В нем с большой силой, например, воссоздана сцена, когда арестованные коммунисты демонстрируют свою преданность делу великого Ленина, свой интернационализм. Их потрясает известие о смерти Ленина: «Остановился ли мир? Задержал ли он свое дыхание?... Резко прозвучал голос Гречке в узком, окруженном высокими стенами тюремном дворе: «Товарищи! Да здравствует дело Ленина! Да здравствует Коминтерн!...» Он кричал снова и снова: «Да здравствует дело Ленина!...» Надзиратели были бессильны водворить порядок... Никто их не слушал. Заключенные запели Интернационал. Могучие звуки прорвались сквозь стены». Роман заканчивается новым мощным выступлением рабочих в 1924 г.

Своей теме Готше остается верен и в романе «Наш маленький трубач» (1961). В романе перед читателем развертывается как бы предыстория «Мартовских бурь» — жизнь рабочей окраины Галле, района неприкрытой бедности и нужды в начале XX столетия. В грязных холодных каморках живут люди, твердые духом, всегда готовые прийти на помощь друг другу, сплотиться, чтобы дать отпор полицейскому, домовладельцам и хозяевам предприятий, где они работают. Это люди труда, они умеют и пошутить, и посмеяться, и повеселиться, но они непреклон-

ны в гневе, когда поднимаются на борьбу. Лучшие черты немецкого народа, немецкого рабочего класса стремился показать автор в своем романе.

Главный герой романа — фигура реальная и в то же время легендарная, о нем сложена песня, которую до сих пор поют пионеры и молодежь.

Фридрих, или, как его звали, Фриц Вайнек, родился 26 марта 1897 г. в рабочем районе Клауча на окраине Галле. Автор описывает его нелегкую жизнь, начиная с молодых лет. Дети рабочих ощущают очень рано социальные противоречия: сословные различия намеренно подчеркиваются в школе, где они учатся. Дети бедняков Вилли Брайтшвердт, Пауль Хеннер и Фриц Вайнек, несмотря на большие способности, по нескольку лет сидят в одном и том же классе, а тупой сын полицейского Вальтер Эберсдорф или сын железнодорожного чиновника Георг Альтман пользуются многими поблажками. К политической борьбе Фриц приобщается еще ребенком, когда помогает отцу разносить социал-демократическую газету «Фольксблатт», за что подвергается в школе жестоким преследованиям. Большую роль в формировании его мировоззрения сыграл коммунист Густав Борсдорф, а также его товарищи по группе коммунистической молодежи Кэте Милфе, Пауль Хеннер, Руди Файнер, Эрвин Бекман. Разными путями идут в жизни бывшие одноклассники Фриц Вайнек и Георг Альтман. Познание жестокости бессмысленной войны, борьба в рядах Союза Спартака против предательства правых социал-демократов, таких, как Фюльбринк, призывавших к «гармоническому сотрудничеству» с помещиками и буржуазией, защита насущных интересов рабочих, участие в боевых рабочих отрядах — таковы этапы пути, пройденные Вайнеком. Фриц Вайнек становится горнистом в музыкальной команде отрядов рабочих бойцов «Рот-фронта», любимцем детей и молодежи рабочего Галле, а белый доброволец Георг Альтман получает чин майора полиции и вершит расправу над рабочими вместе со своим подручным полицейским Эберсдорфом.

Бывшие одноклассники, «кровавые палачи», как их называет Фриц, Альтман и Эберсдорф и рабочий-горнист Фриц Вайнек последний раз встречаются лицом к лицу 13 марта 1925 года в доме, построенном рабочими для своих собраний и названном «Фолькспарк». Здесь собрались рабочие Галле, чтобы послушать своего вождя Эрнста Тельмана. Когда полиция начала стрелять в зал, Фриц, выпрямившись во весь рост, протрубил боевой сигнал. Пуля Эберсдорфа оборвала его жизнь. У гроба горниста боевые товарищи поклялись бороться до полной победы над врагом.

Готше рассказывает о боевых героических традициях немецкого рабочего класса горячо, взволнованно. Строгая документальность входит в намерения автора. В то же время Фриц Вайнек — образ собирательный, в нем отразились судьбы и характеры многих молодых немецких рабочих, пришедших в рабочее движение робкими учениками с неясными политическими представлениями и ставших сознательными борцами-коммунистами[3].

В романе «Криворожское знамя» (1959), действие которого начинается во второй половине 20-х годов, с особой силой звучит тема пролетарской интернациональной солидарности, тема верности Советскому Союзу. И на этот раз персонажи романа имеют своих реальных прототипов: Отто Брозовский, мансфельдский горняк, его жена Минна, их сыновья Отто и Вальтер. Фамилии и имена героев не изменены. Автор хотел, по его словам, своей книгой воздать должное борцам немецкого рабочего класса.

Знамя, подаренное шахтерами Кривого Рога немецким горнякам, становится символом борьбы немецких коммунистов, пронесенным через все испытания простой рабочей семьей. В апреле 1929 г. рабочие передают знамя достойнейшему — Отто Брозовскому, и он клянется его сохранить,

---

[3] По роману были созданы спектакль (1963) и фильм (1964).

не щадя жизни. Под этим знаменем проходят демонстрации, стачки, митинги. В трагические годы гитлеризма знамя придает семье Брозовских силы, чтобы пережить пытки, страдания, заключение, вести подпольную антифашистскую борьбу. После победы Брозовские встречают Советскую Армию с этим знаменем.

Судьба Отто Брозовского образует композиционный стержень романа. Рядом с ним его друзья, они помогают ему в нелегкой, порой остро драматической борьбе. Это секретарь коммунистической организации шахтеров Рюдигер, мужественный, честный и разносторонне образованный человек, отдающий жизнь за победу рабочих. Это сыновья Брозовского — молодой коммунист Отто и младший Вальтер, стойкостью и верностью которых отец может гордиться; это его жена Минна, чей образ создан автором с особой теплотой. Молодые коммунисты Эльфрида Винклер и Пауль Дитрих показывают себя зрелыми бойцами против фашизма. Добродушный гигант Юле Гаммер, обладающий огромной физической силой и необузданным темпераментом, вступает в борьбу с нацистскими палачами даже в самых безнадежных ситуациях. Готше создает жизненные характеры, подчеркивает неоспоримое моральное превосходство этих людей над представителями другого лагеря — социал-демократическими чиновниками Цоккелем, Бартом и Лаубе, предающими свой класс и свой народ, над теми, кто в слепом заблуждении поддается на подкуп и посулы и выступает против своих же братьев по классу. В романе такими людьми являются соседи Брозовских — семья Бинерт, ярые пособники нацистов.

Книга учит боевому пролетарскому интернационализму, говорит о незыблемости дружбы между советским и немецким народами[4].

Действие романа «Жизнь сильнее» (1967) охватывает период с 30-х годов до разгрома фашизма. Его центральный герой, коммунист из Дюссельдорфа Хеннер Неддерман, не щадит своих сил в борьбе против фашистской опасности. Он стремится учиться, понимая, что в борьбе с коварным врагом нужны знания. Его жена Лина — верный и надежный товарищ. Вместе с Хеннером Неддерманом в первых рядах его друзья — редактор дюссельдорфской коммунистической газеты Райнер Рехт и коммунист Рихард Винтер. Годы фашистского террора уготовили им всем тяжелые испытания. Хеннер брошен в тюрьму, осужден на пожизненное заключение. Брак Лины и Хеннера насильственно расторгнут, детям назначен опекун. Но преследования нацистов, тяжелая работа, нищета, угрозы и даже арест не сломили Лину. Образ Хеннера, его верность идеалам поддерживают ее всегда, в духе этих идеалов она воспитала сына. В каких бы тяжелых условиях ни находился Рихард Винтер, он старается помочь семье Хеннера, хотя для него, живущего на нелегальном положении с чужими документами, это всегда связано с риском. Дружба Райнера Рехта помогает Хеннеру выжить в концлагере, а в дальнейшем и бежать, спастись от верной смерти.

После победы над фашизмом друзья собираются вместе, и день, когда они идут в ратушу, где восстанавливается брак Лины и Хеннера, является их общим праздником, днем триумфа пролетарской солидарности. Ради него антифашисты вывешивают, несмотря на запрет американской администрации, красное знамя на ратуше. Нацистам не удалось уничтожить в лучших представителях рабочего класса их высокие моральные качества.

Эпизоды антифашистской борьбы последних месяцев войны воссоздает роман «Между ночью и утром» (1955). По времени действия он непосредственно примыкает к романам «Криворожское знамя» и «Жизнь сильнее», хотя написан задолго до них. Роман тоже построен на документальной основе, в нем действуют реально существовавшие люди, но в отличие от «Криворожского знамени» автор изменил их фамилии. Главные

---

[4] В 1967 г. роман «Криворожское знамя» был экранизирован (режиссер Курт Мэтциг, в роли Отто Брозовского — Эрвин Гешонек).

герои — руководители и основатели «Антифашистской рабочей группы Средней Германии» Эрнст Харинг и Роберт Биркнер. Их полная опасностей жизнь коммунистов-подпольщиков показана автором на фоне Германии последних месяцев войны. Действие развертывается остро, динамично, напряженно.

Немецкие антифашисты не одиноки в своей борьбе, интернациональная солидарность объединяет их с советскими военнопленными, с поляками, итальянцами и представителями других наций, насильственно согнанными в Германию. Руководители антифашистского движения понимают, что еще до прихода американцев им надо сформировать антифашистскую гражданскую администрацию. Биркнер становится обербургомистром Эйслебена, Харинг — ландратом. Готше показывает самоотверженность и выдержку коммунистов в эти первые дни после поражения нацизма. В своей деятельности они опираются на рабочих и крестьян, верят, что гитлеровцам лишь временно удалось усыпить классовое сознание пролетариата и крестьянства, и в своей вере они оказываются правы. Рабочие встречают Советскую Армию на площади, где установлен спасенный памятник Ленину [5].

Свои романы Готше, по его словам, обращает к новому поколению, выросшему в социалистической стране. Его книги воспитывают молодежь ГДР в духе социалистического гуманизма, верности идеалам, за которые лучшие представители немецкого народа отдали жизнь.

Писатель создал также серии репортажей о строителях новой жизни в ГДР. Многие из этих репортажей представлены в сборнике «На улицах, которые мы строили сами» (1959).

Готше стремится показать роль партии в формировании социалистического сознания, новые черты действительности Германской Демократической Республики. Каждому репортажу автор предпосылает небольшое историческое введение, в котором наглядно противопоставляются прошлое и настоящее.

Готше охотно возвращается к тому жанру, с которого начал свой творческий путь. Рассказы, написанные им почти за четыре десятилетия, собраны в сборнике «Друзья познаются в беде» (1966). О чем бы ни писал Готше — о немецком рабочем Пауле Пширрере, сражавшемся вместе с русскими рабочими во время Великой Октябрьской революции, о герое-матросе Карле Мезеберге, погибшем в 1919 г. в Галле, о героической борьбе рабочих в 1921 и 1923 гг., об антифашистском подполье, о героизме коммунистов в гитлеровских застенках,— всюду, как говорит сам автор в послесловии, красной нитью проходит одна тема: судьба немецкого рабочего класса, кульминационные моменты борьбы трудящихся за свое освобождение.

В публицистике Готше особое место занимает тема Советского Союза. Неоднократно писал Готше о том, какое огромное влияние оказали на него работы Ленина, особенно статья «Партийная организация и партийная литература», которую он впервые прочитал в сентябрьском номере «Линкскурве» за 1929 г.

В 1974 г. Готше выпустил книгу «Моя деревня. История и истории» (1974). Писатель рассказывает историю своей родной деревни Вольфероде. Автор изучил многие не известные ранее документы, часть из которых легла в основу книги. Выразительно представлены образы гордых и мужественных людей — крестьян и рабочих. Критика ГДР отмечала, в частности, своеобразие изобразительных средств, оригинальность построения книги. «То, о чем он пишет, это живая история» — так охарактеризовал книгу О. Готше А. Абуш [6].

---

[5] События в Эйслебене воссозданы в романе на строго документальной основе. К спасению памятника Ленину мансфельдскими горняками, яркому эпизоду антифашистской борьбы, обращались многие писатели, в частности С. Хермлин в «Мансфельдской оратории» (1950). См. также роман В. Собко «Сердце».

[6] *Abusch A.* Was er schreibt ist erlebte Geschichte.— Sonntag, 1974, N 27, 7. Juli, S. 6.

В 1975 г. Готше опубликовал свой новый роман «...Только гнев». Этот роман из эпохи тридцатилетней войны в Германии рассказывает о борьбе немецкого народа против феодалов и чужеземных угнетателей. И здесь Готше широко использовал малоизвестные и неизученные исторические документы.

Новые произведения О. Готше, созданию которых предшествовала большая исследовательская работа, представляют собой значительный вклад в развитие жанра исторического романа.

Всю свою жизнь Готше посвятил борьбе в рядах рабочего класса — как политический деятель и как писатель. Его книги, открывшие для литературы мир мансфельдского пролетариата, проникнутые боевым, партийным духом, представляют собой литературную хронику этой борьбы.

«Отто Готше пользуется высоким признанием в стране и за рубежом, и трудно сказать, на чем больше основано это признание — на его писательской или на его политической деятельности в рядах партии рабочего класса. Но это праздный вопрос, ибо к непременным традициям немецкой социалистической литературы относится то, что ее представители всегда рассматривали искусство как оружие. Отто Готше никогда не хотел быть «только» писателем, «только» литератором, он всегда был активным в борьбе, верил в искусство, которое воспитывает и тем самым выполняет общественную функцию [7]».

Bonk J. Otto Gotsche.— In: Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Friedrich W. Otto Gotsche: Vom Arbeiterkorrespondenten und schreibenden Arbeiter zum Schriftsteller der Arbeiterklasse, 1960.
Greulich E. R. Es darf nicht vergessen werden.— Neue Deutsche Literatur, 1968, № 2.
Klein A. Zwischen Nacht und Morgen.— Sinn und Form, 1964, N 3.
Neubert W. Der Klassenkampf als Thema.— Neue Deutsche Literatur, 1967, N 4.
Röhner E. Literatur und Geschichtsbewusstsein.— Weimarer Beiträge, 1968, Sonderheft 2.
Зубавина М. Знамя борьбы и братства.— Знамя, 1973, кн. 4.
Ралль Э. Э. О. Готше в оценке немецкой и советской литературной критики.— Тр. Киргиз. ун-та. Сер. романо-германская филология и методика преподавания иностр. яз., вып. 7, ч. 2, 1975.
Топер П. М. Предисловие.— В кн.: Готше О. Криворожское знамя. М., 1971.

---

[7] *Bonk J.* Otto Gotsche.— In: Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik: Enzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1, S. 77.

Глава двенадцатая

ПОЭЗИЯ 50-х ГОДОВ

В многовековой истории Германии поэзия нередко оказывалась спутницей больших общественных потрясений. В XVII в. Андреас Грифиус слагал свои скорбные строфы в разоренной и бедствующей стране. Гёте, Гёльдерлин и Шиллер творили в эпоху буржуазных революционных переворотов, которую Шиллер запечатлел в знаменитых строках: «Старый век грозой ознаменован, и в крови родился новый век».

После 1945 г. поэзия вновь оказалась участницей грандиозной социальной ломки, поражающих воображение исторических перемен. В этот час закладки основ новой, демократической государственности поэтическое слово оказалось нужным как никогда, и поэзия не уклонилась от высокой ответственности. Бесспорно, что на востоке Германии поэзия быстрее вышла из состояния глубокой летаргии, в которое погрузил ее фашизм. В короткий срок здесь были созданы значительные художественные ценности. Поэзия ГДР начинала не на пустом месте: именно в ГДР продолжали свою деятельность наиболее одаренные поэты антифашистской эмиграции.

Бехер вспоминал об этом времени в автобиографическом стихотворении «Мастерская» (1957):

Читаю я развалин черных повесть.
Берлин — юдоль людских, жестоких мук.
И, словно в полумраке, брезжит совесть.
Толпа угрюмых беженцев вокруг.
...Едва я вновь сел за рабочий стол,
Как потянулся я к моей отчизне,
Германию обняв, как мощный ствол,
В котором мера ценности и жизни.

(Пер. Г. Ратгауза)

Слово «родина» с особым пафосом и выразительностью звучит в поэзии тех лет. Этот пафос глубоко оправдан. Нужно было провести решительную грань между фашизмом и немецким народом, очистить понятие «патриотизм» от чужеродных наслоений, раскрыть мощь и величие классического культурного наследия во всей его чистоте, значимость пролетарских революционных традиций, воспитать новое чувство национальной гордости. Эту задачу по-своему решали многие поэты — Л. Фюрнберг и Г. Маурер, С. Хермлин и Ф. Фюман. Новое время создало и новый тип поэта, менее всего похожий на кабинетного затворника. Наиболее глубокое и многогранное понимание этих общественно-литературных задач мы находим у Иоганнеса Бехера, во многих своих выступлениях страстно обращавшегося к «гуманистической Германии», которая «наполняет нас всех чувством гордости». «Это она дала миру,— писал И. Бехер,— таких прекрасных гениев, как Андреас Грифиус, Иоганн Себастьян Бах, Альбрехт Дюрер, Гёльдерлин, Лессинг, Гегель и Гёте, Маркс и Энгельс... Это Германия побежденная, но не сломленная в героических крестьянских войнах... Это Германия, которая возродилась в мартовские дни 1848 года... Это Германия, воплощенная в образе Эрнста Тельмана,— это моя Германия ...это наша Германия, которая стала Германской Демократической Республикой» [1]. Эти слова, утверждающие прямую связь ве-

[1] Правда, 1953, 5 февр.

ликого прошлого с новой демократической государственностью, дают яркое представление о той атмосфере духовного подъема, в которой творили поэты первых послевоенных лет.

Конечно, в поэтическом потоке, который хлынул со страниц газет и журналов в первые послевоенные годы, далеко не все было равноценным. Но нельзя отрицать главного: поэзия тех лет в своей совокупности создала правдивый и убедительный образ времени, отчетливый образ старой и новой Германии. Э. Вайперт и К. Шног в язвительных строфах заклеймили тех, кто уже тогда помышлял о возрождении фашизма. И. Бехер, П. Хухель и другие поэты, с глубоким чувством скорби оплакав беды и разрушения Германии, прославляли свободный труд, закладывающий основы новой жизни. Поэзия запечатлела мучительный процесс прозрения и перевоспитания людей, обманутых фашистской демагогией (таков лейтмотив творчества Франца Фюмана); С. Хермлин и Э. Арендт воздали должное отважной борьбе других народов Европы против гитлеровской тирании. В пейзажных строфах И. Бехера, Г. Дейке и других поэтов созданы необычайно живые и пластически четкие образы германской природы: ее озер, лесов, медленных рек, равнин и морских побережий. В лирике этих лет — у Фюрнберга, Бехера, Маурера — звучали иногда и любовные мотивы, и философские раздумья над прожитой жизнью, над смыслом человеческого существования. Немецкая поэзия никогда прежде не была так органически связана с народом, не выражала в такой мере его нужды, его жизнь и труд, его тяготы и заботы.

Поэзия ГДР и в первое, начальное десятилетие не бедна талантами. Однако и на этом фоне резко выделяется творчество И. Бехера — по глубине общественно-философской проблематики, по своему художественному и общественному значению.

Место И. Бехера в общественно-литературной борьбе этих лет определено точно — неутомимый борец и участник великой битвы за справедливое переустройство мира. Лучше, чем кто-либо другой, он понимал также необходимость воспитания эстетического вкуса народа, испорченного низменной барабанной псевдолитературой нацистских времен, и возрождения немецкой художественной речи. Он считал все это неотъемлемой частью своей поэтической миссии. Как большой художник, И. Бехер не ограничивался правдивым изображением совершавшихся на его глазах исторических событий: он стремился раскрыть философский смысл происходящего.

Его поэзия без прикрас изображала горькую разруху послевоенных лет. «Мне говорят, что я от слез ослеп» — так начинается трагическое стихотворение из книги «Народ, блуждающий во мраке». Образы смерти и разрушения переполняют стихи: мертвые деревья лежат на земле и шелестят листвой, безвестный солдат стоит над пепелищем деревни, где «земля одна, изборожденная, не сожжена...» Иные критики даже упрекали его за «мрачность», не понимая глубокой философской мудрости поэта, диалектически проникавшего в контрасты самой истории. Именно потому что Бехер не закрывал глаза на трагические противоречия истории и бедствия родины, он смог с большой силой и искренностью прославить в чеканных, мощных строфах волю немецкого народа и партии рабочего класса к демократическому обновлению Германии:

Держава, что возникла в дни невзгод
Из мук народа для его защиты,
Твои черты с душой народа слиты,
Ведь ты его созданье и оплот.

Сонет «Государство», откуда взяты эти строки, завершается торжественным финалом:

Взлелеянное долгою борьбой,
Отныне это государство есть!

(Пер. В. Луговского)

Поэтический универсализм Бехера ярко проявляется в его тяге к тематическому и жанровому разнообразию. Диапазон его лирики очень ши-

рок: от афористически-четкой, суровой краткости сонета[2] до безыскусной простоты народной песни.

В литературоведении ГДР детально прослежены трудности и противоречия творческого развития Бехера в послевоенные годы[3]. Эти трудности менее всего были частной, личной проблемой поэта. В период известного творческого спада (симптомы которого наметились еще в 1950—1952 гг.) будущее, а затем и настоящее все чаще стало представать в поэзии Бехера исключительно в виде праздничных колонн, ликующих толп, что не соответствовало сложности реального исторического развития[4]. Бехер, как и другие поэты, в то время еще не осознавал в полной мере, что построение нового общества не обходится без проблем и противоречий. Подобные же трудности переживали тогда и Брехт (написавший слабую дидактическую поэму «Воспитание проса», 1951), и Фюрнберг, и Хермлин и др. К чести Бехера следует сказать, что он отдавал себе ясный отчет в своих неудачах и глубоко разобрался в их причинах. В атмосфере суровых самокритических раздумий поэт создал предсмертную книгу стихов «Шаг середины века» (1958), одно из вершинных своих достижений, книгу, знаменовавшую финальный взлет его поэтического гения. По своей проблематике книга эта органически связана с последующим литературным периодом (поэзией 60-х годов), являясь как бы прелюдией к нему.

В новых условиях активно продолжал поэтическую деятельность Б. Брехт. Отдавая главные силы театру, Брехт успел много сделать и в поэзии: он создал прекрасные лирические стихи, песни, сатиры. Его влияние оказалось настолько сильным, что даже спустя двадцать лет, говоря об эстетических принципах молодой поэзии ГДР, И. Бобровский отметил: «Поколение, о котором я веду речь,— это все в той или иной степени ревностные приверженцы Брехта»[5]. Поэтическая форма для Брехта никогда не была самоцелью: эстетическая притягательность его стихов в том и состояла, что поэт стремился выразить истину самым простым и впечатляющим способом. Отсюда его неизменный интерес к политически действенному слову, к фольклору, к афоризму.

Агитационные песни Брехта, написанные подчас с немалым блеском, запечатлели будни первых строек молодой республики.

Но особое значение в поздней лирике Брехта приобретает цикл «Детских песен», начатый еще в эмиграции, и созданные незадолго до смерти «Буковские элегии». Это своего рода азбука гуманности. Стихи проникнуты глубокой любовью к людям и ко всем творениям живой природы. В лаконичных по форме стихотворениях преобладают бесхитростные рифмованные куплеты, близкие к народной песне, или краткие нерифмованные стихотворения-притчи, напоминающие античную эпиграмму или любимую Брехтом древнюю восточную поэзию. И всегда в центре внимания Брехта — человек. Поэт не раз возвращается к мысли о том, что без человека природа мертва. Эта идея лапидарно выражена в глубоком по мысли стихотворении «Дым»:

Маленький дом под деревьями на берегу озера.
Дым поднимается над крышей.
Если бы не он,
Как безотрадны были бы
Дом, деревья и озеро.

(Пер. А. Исаевой)

---

[2] См.: *Самарин Р. М.* Сонет Бехера.— Вестн. МГУ. Сер. 7. Филология и журналистика. 1962, № 1, с. 23—32. Эта статья является одной из лучших в ряду советских исследований, специально посвященных поэтике Бехера.

[3] См.: *Richter H.* Verse, Dichter, Wirklichkeiten. Berlin und Weimar, 1970; *Schiller D.* Zur Stellung der späten Hymnen im Schaffen Johannes R. Bechers.— Weimarer Beiträge, 1960, N 2; *Haase H.* Dichten und Denken: Einblicke in das Tagebuch eines Poeten. Halle (Saale), 1966.

[4] Х. Хаазе и другие исследователи считают возможным говорить о кризисе или «паузе» в творчестве И. Бехера применительно к данному периоду.

[5] *Bobrowski J.* Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin, 1967, S. 78.

Большой вклад внес в молодую поэзию ГДР Луи Фюрнберг, отличавшийся редким разнообразием художественных устремлений и интересов. Подобно Бехеру, Фюрнберг стремится создать в своей поэзии универсальный образ мира. Подчас трудно провести границу между философско-политической лирикой и интимными раздумьями поэта о прожитой жизни, ее радостях и невзгодах или светлыми воспоминаниями детства. Фюрнберг глубоко размышлял над проблемой назначения человека в нашу эпоху. В этом смысле характерна его посмертно опубликованная трагическая «Элегия с финальным призывом», проникнутая острым ощущением атомной угрозы. Не менее ярко выражена эта проблема и в знаменитой поэме «Брат Безымянный», где сложная диалектика эпохи ведет Фюрнберга и его молодого героя к оптимистическим выводам и с большой силой раскрыта обреченность старого мира.

Необходимо подчеркнуть два аспекта поэтики Фюрнберга: особую роль природы и своеобразный мотив возвращения к детству, характерные для его поздней лирики. Детство выступает здесь как символ первозданной гармонии, возвращение к детству означает, что лирический герой в условиях нового мира обрел душевную гармонию. Впоследствии этот мотив вновь возникнет в поэзии Фюмана и Бобровского.

Творческому обогащению молодой поэзии ГДР немало способствовала активная деятельность других поэтов-антифашистов старшего поколения. Эти поэты, дебютировавшие, как правило, еще в 1910—1920-е годы, вступили в литературу молодой республики во всеоружии жизненного и литературного опыта. Иные из них участвовали в европейском движении Сопротивления, как Рудольф Леонгард, несколько лет проведший в концлагере Ле Верне. Другие, как Фридрих Вольф и Макс Циммеринг, вели борьбу с фашизмом в эмиграции. Из гитлеровских «болотных лагерей» вышел несломленным ветеран пролетарской поэзии Ганс Лорбеер, из Бухенвальда вернулись Карл Шног и Хассо Грабнер. К этой же группе примыкали поэты (Рене Швахгофер и др.), стоявшие до освобождения в стороне от активной политической деятельности, но, бесспорно, антифашистски настроенные.

Неодинаков масштаб их дарования, различны их эстетические позиции. Например, Р. Леонгард и Ф. Вольф уже давно прошли путь от экстатического стихийного бунтарства к революционной гражданственной лирике (унаследовав лишь некоторые элементы экспрессионистской поэтики). У Швахгофера же эта эволюция шла гораздо медленнее; новое содержание он и впоследствии выражал на языке экспрессионизма. Г. Лорбеер, М. Циммеринг тогда уже были известными пролетарскими поэтами. Но всех их объединяла ненависть к фашизму и вера в новую Германию.

Очень многое из написанного этими поэтами — особенно в годы фашистских репрессий — увидело свет только в демократической Германии. К сильным страницам антифашистской поэзии принадлежат, например, стихи Х. Грабнера, особенно те из них, которые были созданы в тюрьмах и в концлагере. Они поражают обнаженной правдивостью, страшными подробностями лагерного быта. Такова его мрачная баллада «Раздача еды», где умирающий коммунист просит товарищей вложить в его руки миску и вынести его труп с собой на раздачу, чтобы они могли получить лишнюю порцию супа. Суровая вера в будущее, которой дышат строфы стихов Грабнера, помогала воспитывать новые поколения борцов:

А здесь лишь каменья с нами,
Нагие каменья тюрьмы,
И боль, и незримое знамя,
Которым спаяны мы.

(Пер. Д. Самойлова)

Поэтический голос Г. Лорбеера наиболее отчетливо был слышен в первые годы после освобождения страны. Поэт-пролетарий, ранее писавший безыскусные, близкие к поэтике народной песни стихи о труде и тяготах жизни немецких рабочих, сумел с такой же убедительностью выразить

радость освобождения. Стихи выделяются редкой для него патетичностью и богатой метафорикой, напоминающей образцы немецкой вольнолюбивой лирики XIX в. (особенно Гервега и Фрейлиграта):

В тюрьме, на арфе кованых решеток,
Я песнь играл о свете и о тьме.
Сквозь толщу стен (тот путь был не короток!)
Она прошла, и нет ее в тюрьме...
Их больше нет, тюремных тех решеток,
Нет палачей, бесчестивших народ.
Наш гимн гремит из тысяч мощных глоток,
Как песня тех, кто мир перевернет.

(Пер. Н. Вержейской)

Лорбеер и Грабнер и в дальнейшем продолжали писать стихи, однако зенит их поэтической деятельности приходится именно на первое десятилетие после освобождения. Впоследствии ведущим жанром их творчества становится проза, в которой они (особенно Лорбеер, автор исторической трилогии о Лютере, реформации и крестьянском движении XVI в.) добились бесспорных успехов.

Из других поэтов этой плеяды сильной и резко выраженной поэтической индивидуальностью обладали К. Шног и Р. Леонгард. Поэзия была и осталась главной областью их литературной работы. Шног, создавший в Бухенвальде цикл антифашистских стихов (среди них выделяется знаменитая патетически-обвинительная «Камеполомня», 1944, мастерски переведенная на русский язык В. Левиком), в послевоенные годы выступает преимущественно как сатирик. Бичуя зачинщиков военных приготовлений, подпевающий им журналистский сброд, всех ненавистников нового мира, Шног продолжает в новой Германии с большим размахом дело, начатое им еще в 20-е годы[6]. Вот набросанный его острым пером групповой портрет «новых поджигателей войны»:

Впрочем, хоть в новой одежде,
Те же они, что и прежде:
Нацисты, банкроты, вояки,
Служаки в мундире, во фраке,
И дамы, и близкие к прессе
Дельцы неизвестных профессий.
Услышат — и тотчас готово! —
Схватили они с полуслова
Из сфер наивысших намек:
«Удар на Восток!»

(Пер. В. Бугаевского)

О незаурядном художественном мастерстве Шнога писал А. Цвейг в предисловии к избранным стихотворениям поэта: «Более чем три десятилетия нашей истории запечатлены в... строфах Шнога... Эти как будто с легкостью набросанные стихи, эти рифмы, четкие и ошеломляющие, рождены долгим трудом и свидетельствуют о большом умении»[7].

К числу выдающихся писателей старшего поколения, сразу же ставших горячими патриотами новой республики, принадлежал Р. Леонгард. Он дебютировал еще в 1913 г. книгой стихов «Ангельские строфы»; в годы первой мировой войны предстал перед судом как противник братоубийственной бойни. Автор пламенных «Сонетов о Спартаке» (1921), посвященных революционному авангарду пролетариата, он примкнул к левому крылу экспрессионистов, а в годы Сопротивления печатал под псевдонимом «Роберт Ланцер» агитационные стихи, обращенные к солдатам вермахта. Сила и убедительность послевоенной лирики Леонгарда во многом объясняются тем, что поэт не прибегает к риторическим

---

[6] В прошлом К. Шног выступал как прогрессивный поэт-публицист на страницах социал-демократических изданий в близком литературном соседстве с К. Тухольским и Э. Вайнертом.

[7] *Zweig A.* Vorwort.— In: Schnog K. Zeitgedichte — Zeitgeschichte von 1925—1950. Berlin, 1949, S. 5.

формулам, пишет только о том, что видит своими глазами. Тема новой Германии возникает в его стихах в контексте всей прожитой жизни, в контексте самой истории. Обилие «прозаических», заурядных подробностей, непринужденные разговорные интонации, свободное строение строфы — все это создает впечатление нестесненности, полной раскованности поэтической речи и определяет своеобразие и особую убедительность поэзии Леонгарда. Перед нами — исповедь человека, способного ясно оценить все завоевания нового строя. Скорбя о погибших родных и близких (запоминаются проникновенные стихи поэта, посвященные памяти его матери, убитой фашистами), Леонгард выражает уверенность, что эта трагедия больше не повторится.

В обширном цикле стихотворений, часть которых вошла в книгу стихов и прозы Леонгарда «Наша республика» (1951), особенно ясно проявляется органическая связь поэта с обновленной родиной. Возникают образы скупой северогерманской природы, людей труда; на городских улицах поэт вновь слышит давно им любимые боевые песни. Особой выразительностью отличается стихотворение «Берлин», где запечатлен «огромный город с огромной судьбой»:

Мы все еще дышим трупным смрадом
и ковыляем среди руин:
женщины с полубезумным взглядом,
толпы согбенных, седых мужчин.

Но, показав во множестве наглядных подробностей и искалеченный войной город и разбитые человеческие жизни, Леонгард завершает стихотворение оптимистическим аккордом:

Смотрите! Над каменным кладбищем спящим
старая, вечная встала луна!
И ветер вспорхнул и пахнул медово...
Все-таки к жизни привык человек!..
Стены и люди поднимутся снова!

(Пер. Л. Гинзбурга)

В стихах последующих лет оптимистические ноты еще слышнее. Старый поэт уверен, что на этой земле, среди этих людей его труд не исчезнет бесследно. Он хотел бы незримо жить здесь и после своей смерти [8].

С наследием антифашистской поэзии ближайшим образом связана также агитационная лирика Вайнерта и Кубы, а также гражданская поэзия Арендта и Хермлина. Послевоенное творчество Эриха Вайнерта достойно завершает его поэтическую биографию — одну из самых значительных, какие знает история немецкой поэзии XX в. Создатель грандиозной «поэтохроники» (если воспользоваться выражением Маяковского), запечатлевшей события немецкой и мировой истории на протяжении бурного тридцатилетия, Вайнерт явил молодым поэтам пример поэзии, обращенной непосредственно к массам, черпающей силу в единении с массами и в то же время ни в какой мере не снижающей своего художественного уровня.

Поэзия наиболее одаренного поэтического единомышленника и ученика Вайнерта — Кубы впитала различные традиции мировой литературы. Его волновали Маяковский и Уитмен, Незвал и Нексе, рабочий фольклор Германии и Чехии и безымянные песни героических повстанцев из еврейского гетто в Варшаве, которые он с увлечением переводил. Однако решающим, как он сам признавал, было для него воздействие Вайнерта: «Эти стихотворения... созвучные моим глубоким чувствам, побудили меня выразить нерастраченную революционную энергию в песне» [9]. Агитационные, призывные стихотворения, политические песни и

---

[8] Здесь очевидна перекличка со сходными пантеистическими мотивами поздней лирики Фюрнберга («Эпилог»).

[9] *Kuba.* Brot und Wein: Gedichte, Lieder, Nachdichtungen. Leipzig, 1961, S. 9.

социально-философская поэма — в этих трех жанрах по преимуществу и проявилось поэтическое дарование Кубы. Важнейшим достижением Кубы стала его «Поэма о Человеке»[10] (1948). Стихи и песни Кубы последующих лет создают в совокупности своего рода многофигурную фреску, запечатлевшую важнейшие события в жизни новой Германии. Лучшие из этих стихов и поныне сохранили свою ценность. Конечно, и Куба отдал дань бесконфликтности и наивному дидактизму. Однако он преодолел эти тенденции в поэме «Вселенский гимн» (1958), которая была в свое время задумана Фюрнбергом, но после смерти друга в основном написана Кубой (Фюрнбергу принадлежит лишь вступительная часть).

Такими мужественными, строгими словами приветствовал зарю освобождения в своей «Мансфельдской ораториии» (1951) поэт Стефан Хермлин:

Настал свободы первый трудный год.
Ее завоевали мы сами.
Из сумрака вставало перед нами
Бесчисленное множество невзгод.
И голод лязгал мертвыми зубами...
Работы прорва. С хлебом тяжело.
Гигантская бредет в потемках масса.
И вот в канун решающего часа
Сказала партия: «Все! Прошлое прошло!
Родится время — плоть от плоти класса!»

(Пер. Л. Гинзбурга)

Поэзия Хермлина — как и родственная ей во многих отношениях лирика Арендта — существенно отличается и от агитационной лирики Вайнерта и Кубы, и от творчества Бехера. Их поэзия содействовала гражданскому воспитанию нации, она приобщала немецкого читателя к борьбе других народов за свободу. Это соответствовало славной традиции прошлого: вспомним гимны и оды Клопштока и Гёльдерлина в честь «доблестной Галлии», стихи Платена о героическом польском восстании, реквием Гейне, посвященный памяти борцов венгерской революции 1848—1849 гг. Возрождение этой традиции сразу же после падения фашистской диктатуры было необычайно своевременным.

Вместе с тем Арендт и Хермлин решали другую, чрезвычайно существенную задачу создания нового поэтического языка. Немецкого читателя, как отметил Илья Эренбург, в годы фашизма «отлучили» от мировой литературы[11]. Новый поэтический язык необходимо было выработать с учетом новой культуры, ритма, слова, образа, поэтических ассоциаций, который создавали Маяковский в Советском Союзе, Элюар, Деснос, Арагон — во Франции, Неруда — в Чили, Карл Сэндберг — в США. Арендт и Хермлин внесли заметный вклад в решение этой задачи — и оригинальным творчеством и прекрасными переводами из французской, испанской, латиноамериканской поэзии (а Хермлин и как литературный критик).

Арендт нашел свое место в новой Германии, а его поэзия обрела читателя. Первые же книги стихов, изданные после возвращения на родину — «Альбатрос в ночи» (1951) и «Баллада о горном ветре» (1952), создали ему прочную известность, которая впоследствии возросла еще более.

В целом в 50-е годы идейное и художественное развитие Арендта еще не достигло своей вершины. Но творческая энергия пятидесятилетнего поэта поразительна. Книга стихов «Оды полета» (1959) резко отличается от всего, созданного им ранее, и открывает новый период его творчества, который окончательно определится уже в последующее десятилетие.

Если поэзии Арендта и Хермлина свойствен глобальный, «планетарный» масштаб, то в творчестве таких поэтов, как Хухель, Фюман и Дей-

---

[10] См.: *Топер П.* Поэма о Человеке.— Новый мир, 1950, № 9, с. 238—242.
[11] *Эренбург И.* Предисловие.— В кн.: Хермлин С. Полет голубя. М., 1963, с. 5.

ке доминирует тема обретенной родины. Эта тема получила в их лирике не абстрактное, а глубоко жизненное воплощение; она вобрала в себя и личный опыт поэтов (подчас трагический, особенно у Хухеля и Фюмана), и богатство литературных традиций прошлого, но прежде всего их творчество питалось живым ощущением родной природы.

Петер Хухель к 1945 г. уже обладал богатым жизненным и литературным опытом, который он обобщает в книге «Стихотворения» (1948), как бы подводящей итоги двум десятилетиям его литературной работы.

Лиризм поэзии Хухеля сдержан: он чуждается резких эмоций, восклицаний, возгласов; лирическое начало присутствует в стихах почти скрыто, а эпическое явно. В каждом стихотворении точно очерчено место действия — чаще всего поле, сад, крестьянский дом и двор, хлев, река, где «прохладно шелестят водоросли». Орудия труда — рыбачья сеть, лодка, мотыга, телега — описаны поэтом с особой любовью. Палитра Хухеля — в отличие, например, от Арендта — не богата яркими красками и может показаться скупой; но краски всегда умело «гармонизированы», точно подмечены контрасты светлого и темного, особенно в «ночном» пейзаже. Для Хухеля характерны метафорические образы, позволяющие ассоциативно, в двух-трех строках создать поэтическую картину.

Хухель сроднился с миром крестьянского труда. «Я хотел,— писал он,— чтобы в моих стихах предстал угнетенный класс, который прежде сознательно не замечали...» [12]. Мысль о справедливом социальном устройстве мира волновала поэта с самого начала его творческого пути. А этот путь закономерно вел его к признанию великой исторической правоты новой Германии. В эпически суровых творениях, созданных им в первое послевоенное десятилетие,— цикл стихов «Отступление», «Хроника деревни Вендиш-Лух», баллада «Ленин в Разливе», такие стихи, как «На родине», «Осенняя ночь» и другие, и, наконец, фрагменты обширной поэмы «Закон» (поэт продолжал работать над ней и в 1960-е годы) — Хухель рассказал о великом значении исторической перемены: переустройстве деревенской жизни на справедливых началах (предпосылкой которого было преодоление тяжкой послевоенной разрухи).

В таких стихотворениях, как «Декабрьская прогулка» или уже упомянутая «Хроника деревни Вендиш-Лух», мы видим, что разруха и горькая нужда постепенно отступают, что крепнет воля к жизни, народ все увереннее становится хозяином своей судьбы. «Где же челядь и слуги?» — спрашивает поэт, описывая новую деревню. «Они идут за плугом, по собственному полю». В поэме «Закон», посвященной аграрной реформе [13], значительны главы, где с подлинной мощью утверждается величие родины и сурового крестьянского труда.

В дальнейшем творческое развитие Хухеля пошло в ином направлении. Связь поэта с народом нарушилась; он уже не смог достигнуть прежних творческих высот. Следует помнить, что реализм Хухеля ограничен строго определенной сферой: поэт был и остался в основном летописцем немецкой деревни. Даже в пору творческого расцвета стремление Хухеля к расширению тематических горизонтов его лирики не давало столь же полноценных творческих результатов [14]. Не будет ошибкой сказать, что Бобровский пошел намного дальше Хухеля (его поэзия оказалась гораздо универсальнее и шире по содержанию, а концепция мира и человека — более продуманной). Поэзия Хухеля вписывалась в общую литературную панораму в период становления новой республики (чему способствовала и активная общественная позиция поэта); впоследствии же ситуация существенно изменилась.

---

[12] *Zak E.* Der Dichter Peter Huchel. Berlin. 1953, S. 32.

[13] «Вместе с этим законом,— писал П. Хухель,— занимается заря настоящего дня. Он восстает как живое слово над могильным тлением старой эпохи... Он воплощается в угнетенном, который стал свободен, в обезземеленных, которые обрели свой двор и родину» (*Zak E.* Der Dichter Peter Huchel, S. 56—57).

[14] См., например, его поэму «Малайя», цикл стихов о Китае, стихи о Болгарии.

Поэтами обретенной родины можно назвать Ф. Фюмана и Г. Дейке. Оба они тесно и органически связаны с миром народной поэзии и в какой-то мере с пейзажной лирикой XIX столетия — от Эйхендорфа до Дросте и Мёрике. Война в равной степени омрачила юность этих поэтов, но в творчестве Фюмана переживания военных лет отозвались значительно сильнее.

Ф. Фюман с самого начала своего пути занял видное место среди поэтов новой Германии. Со страстной, исповедально-лирической прямотой и откровенностью, в высокой степени свойственной этому поэту, Фюман запечатлел «хождение по мукам» целого поколения молодых немцев. Поэзия Фюмана чужда абстракции. Она уходит корнями в народную жизнь и в германскую историю; она поражает наглядностью своей аргументации и яркостью «фламандских» красок. Стихия германских мифов и преданий играет особую роль в лирике Фюмана — это мы видим и в стихах, разоблачающих кровавые мифы третьей империи («Нибелунги»), и в новаторском лирическом цикле на темы германского сказочного фольклора, где Фюман как бы обращается к первоосновам человечности, заново освещая древние заветы общечеловеческой морали резким светом классового и социального анализа («Дорога сказок», «Дома из старинных сказок»).

Интересен творческий путь Г. Дейке, для которого характерна менее драматическая и более замедленная линия развития. Уроженец поэтического тюрингенского края с его горами и лесами, Дейке рано начал писать стихи. В первый период творчества (стихи и лирическая проза 1939—1944 гг., опубликованные уже после войны) поэт примкнул к так называемым молчунам (die Stillen im Lande — А. Гоэс, Г. Каросса и др.). Эти писатели и поэты, испытывая смутное отвращение к нацизму, искали прибежища в природе, в мире интимных переживаний и вечных ценностей. Высшим образцом для них оставался идиллик Мёрике, всегда несколько робевший перед своей эпохой.

Юношеские дебюты позволяют многое понять в последующем творчестве Дейке. В годы войны он был офицером флота и пережил к концу войны, как и его сверстники, жестокий духовный кризис. Однако грандиозные потрясения истории не стали основной темой его творчества — для Дейке по-прежнему характерно тяготение к «простой жизни», к радостям природы. Это постоянство творческих интересов — в сочетании с несомненной органичностью и яркостью его природного таланта — определяет как значимость его удач, так и сравнительно узкую сферу достижений (Дейке все еще склонен к идиллическому изображению жизни).

Тема мирной жизни, обретенной родины главенствует в послевоенном творчестве Дейке. Как бы впервые переведя дыхание после грозных лет войны, он воспевает мирную, прекрасную, неомраченную природу — от островов Хиддензее на суровом просторе Балтики до густых зеленых ольшаников и березников по течению Шпрее. В умении точно и живописно запечатлеть неповторимый облик той или иной местности, Дейке не имеет себе равных. Таково стихотворение «Прогулка по Шпрее» с его певучими дактилями, где перебои ритма как бы передают всплески речной волны и качание лодки на воде:

Тихо скользит под ольшаником темным
Лодка на глади сонной воды.
То приближаются, то отплывают
Мост, и тропа, и луга, и сады.

Наша земля — не звезда ли живая?..
Волны качают нас плавно, легко.
Утро — о как же давно оно было!
Вечер — о как он еще далеко!

(Пер. Е. Николаевской)

Обращает на себя внимание искусная инструментовка стиха, богатого аллитерациями и ассонансами. По контрасту с темой родины намечается другая, трагическая тема обманутого поколения, поруганной юности. Дейке умело вводит в эти стихи грустно-трогательные народные мотивы из старинных песен о солдатчине, сражениях и неправедных войнах,

которыми так богат немецкий фольклор:

И как бы мы ни страдали,
Страданья нам поделом.
Мы нынче пшеницу жали
Острым нашим мечом.
(Пер. К. Богатырева)

Последние строки взяты из подлинной народной песни; заимствованный из нее рефрен проходит через все стихотворение. Однако круг творческих удач Дейке, как уже говорилось, в это время был еще ограничен: «Любовь в наши дни» (название первой книги стихов Дейке.— *Г. Р.*) дается не так легко, как в свое время мечталось поэту. «Конфликты, недостаточно обдуманные или поверхностно решенные, впоследствии возникают вновь, и с большей остротой»[15] — так самокритически писал Дейке на пороге нового этапа своей эволюции. Обновленная родина слишком часто представала у него во внеисторическом аспекте, в ореоле безоблачной идиллии, и это — в менее удачных стихотворениях — уже порождало олеографическую красивость. Понадобилось время и упорная работа, чтобы поэтический кругозор Дейке расширился и его талант обрел идейную глубину, недостававшую ему ранее. Но это произойдет уже позднее, в 60-е годы.

Пауль Винс, сверстник Фюмана и Дейке, быстро приобрел известность. Этот одаренный поэт писал стихи легко, без усилий. Несмотря на свою молодость, Винс успел познакомиться с фашистскими тюрьмами; бойцы Красной Армии освободили его из так называемого воспитательного лагеря, находившегося под контролем частей СС. Контраст между миром фашистского насилия и гнета и открывшимся поэту простором новой действительности определяет лирическую атмосферу его стихов.

Винс принадлежит к поэтам отчетливо выраженного урбанистического и интеллектуального склада. В восторженных стихах он славит «голос города», «приливы, отливы толпы и гром демонстраций», фабричные гудки и шумные улицы. Стремление к жанровой и тематической широте — важная черта поэтической индивидуальности Винса. Ему удается и гражданский монолог в стихах, и философские притчи, напоминающие лирику Брехта («Молчаливый Геродот», «Седьмое солнце»), и сцены из городской жизни, и стихи о любви, в которых у Винса нередко звучат жизнерадостно-языческие мотивы, упоение чувственной страстью. Шутливо-непринужденная интонация нередко смягчает серьезность высказывания. Очень разнообразны размеры и строфика стихов Винса, у него можно найти сложные, прихотливые системы рифм и нерифмованный белый стих (особенно в философских притчах).

Эта легкость письма, однако, не во всех случаях должна быть признана достоинством Винса. У него встречаются стихи изящные, но неглубокие по мысли.

50-е годы ознаменованы активностью поэтической молодежи — не только ровесников Дейке и Фюмана, но и еще более молодого поколения. Газеты, журналы, издательства молодой республики охотно предоставляли трибуну молодежи. Часть дебютантов впоследствии быстро сошли со сцены; другие в последующем десятилетии уверенно заняли свое место в когорте наиболее известных лириков ГДР.

Заметная группа молодых поэтов — Г. Куперт, Г. Калау, Г. Прейслер — испытала воздействие афористической лирики Брехта. В их стихах идея обычно обнажена, отступления от темы сведены к минимуму, иногда четко намечен сюжет. Эмоции занимают самое незначительное место, но это не воспринимается как недостаток; некоторый рационализм и сугубый лаконизм их поэзии был оправдан, на фоне многоречивой риторики, нередко встречавшейся в массовой политической поэзии тех лет,— там, где гражданская тема была только декларирована, но поэтически не реализована. (Достаточно вспомнить, например, «Поэму 1959 года»

---

[15] Из авторского предисловия к сб. стихов «Мечта о счастливом годе» (1959).

А. Мюллера с ее громогласными риторическими жестами, по существу повисающими в воздухе, или некоторые стихи М. Штрейбеля).

Книга стихов Г. Прейслера «Голоса мертвых» (1957) была убедительным примером художественно оправданного новаторства. Жанр эпитафии (иронически переосмысленный Эдгаром Ли Мастерсом в его «Антологии Спун-Ривер») заново оживает у Прейслера, хорошо знавшего эту книгу американского поэта, но не подражавшего ему. В коротких стихотворениях, снабженных датами жизни и смерти вымышленных героев, точно и без прикрас обозначен трагический жизненный путь безвестных узников концлагерей, жертв свирепого расового террора, солдат нацистского вермахта или безвольных попутчиков нацизма, «без вины виноватых», которые заплатили смертью за это безволие:

От политики я был далек.
Я любил утренний кофе.
Маршировали солдаты.
А я любил утренний кофе.

Они взяли меня из кафе.
Я оставил свой утренний кофе
И пошел, куда они приказали.
Холодна могила под Нарвиком.

(«Фридгельм Глуггер, 1894—1940». Пер. В. Куприянова)

Интересно сопоставить с этим стихотворением другую эпитафию — «Просьбу» Г. Калау, где столь же немногословно и деловито очерчен путь старого рабочего. Сходство изобразительных приемов лишь подчеркивает коренное различие: у Калау каждая подробность говорит о том, что жизнь прожита не напрасно. Работа, которую честно делал старый Иоганнес, пережила его самого:

Старый каменщик Иоганн
умер.
Его лицо, его руки
стали серыми, как цемент,
недавно замешанный им...

Из трубы,
которую клал Иоганн,
поднялся нынешним утром
первый дым.
Хороните его без вранья.

(Пер. Г. Ратгауза)

Калау не остановился на достигнутом: прозаическая «деловитость» и в дальнейшем осталась в его стихах, подчас и он грешил эмпиризмом, но наряду с описательным стихотворением он упорно осваивал другие жанры (призывно-гражданские стихи, баллады, притчи). Основными темами его творчества продолжает оставаться поэзия труда, а также борьба против военной угрозы, против нового бессмысленного «разрушения Карфагена», по известному выражению Б. Брехта. Стремясь к краткости, существенности высказывания, Калау сумел избежать риторических прикрас. Прейслер же не смог удержаться на высоте своего дебюта и отдал дань многословной, несколько аморфной репортажности.

Для Гюнтера Кунерта в это время характерны интенсивные поиски, не всегда завершающиеся убедительным поэтическим результатом. Уже ранние его стихи подкупали вниманием к предмету, к вещи, определенностью высказывания (эти черты его поэтики сочувственно отметил И. Бехер). Однако отчетливая тенденциозность в его ранних стихах часто вела к наивному дидактизму и сухости. Наибольшей удачи Кунерт добился в кратких, социально заостренных стихах-изречениях, восходивших к старой традиции немецкого «шпруха», известной со времен средневековья.

Противоречия молодой поэзии 50-х годов наглядно проявились в стихах Уве Бергера. Его стихи посвящены важным общественным проблемам: высокой власти искусства над людьми, новой родине, юности, омраченной войной (сам поэт пятнадцатилетним юношей был мобилизован и служил в зенитном расчете). Бергер неизменно стремится следовать традициям классики. Он с самого начала понимал также и значение фольклора, простоты поэтического высказывания, народных корней поэзии. Однако эти — сами по себе чрезвычайно плодотворные — эстетические принципы были поначалу восприняты Бергером уже в готовом виде, без серьезного осмысления. Он просто брал из достояния немецкой поэзии то, что считал нужным. К тому же «бесконфликтные» тенденции, отмеченные выше у молодого Дейке, не в меньшей мере затрудняли разви-

тие Бергера. Поэт много печатался (сб. «Дорога родины», 1955; «Тревожный вопрос», 1959; и др.), но по-настоящему удачными оказались по преимуществу автобиографические стихи о тяготах военных лет. Любопытно его программное стихотворение «Молодая немецкая поэзия». Здесь названо множество великих имен: от Вальтера фон дер Фогельвайде, Грифиуса и Гёте до Бехера; все они призваны служить примером для молодых поэтов, но все в известной мере окружены ореолом «хрестоматийного глянца». Классическое наследие представало в таком понимании до предела упрощенным. Задача органического, не хрестоматийного освоения классики — в связи с новыми требованиями времени — была Бергером в это время еще не решена.

Дальше продвинулся в этом направлении Ганс Цибулка, поэт, обладавший тонким чувством слова, наполнивший старые — прежде всего античные — стихотворные размеры новым содержанием, что создавало своеобразный, парадоксальный стилистический эффект. В его «Горестной балладе» античный элегический дистих и суровые, предметно четкие образы наглядно просто и вместе с тем веско воссоздают и воспоминания детства, овеянного нелегким крестьянским трудом, и трагедию военных лет:

О, мой каменный край, земля в ожерелье гранита,
Ты — моя смертная плоть, твой я — в любви и вражде.
Я боязливо, как вор, взошел на гранитный порог твой,
Сын твой сжимает в руке мертвый обломок ружья.
Я прикладом стучал в закрытые наглухо двери,
Не отворял мне никто; мерзла звезда в волосах...

(Пер. Г. Ратгауза)

Впоследствии, в 60-е годы, многие из названных поэтов — в том числе Бергер и Прейслер — углубили свои поэтические концепции, полнее раскрыли свои творческие возможности.

Поэзия 50-х годов имела исключительно важное значение для будущего развития немецкой социалистической литературы. Поэты овладевали новым историческим содержанием. Были открыты поэтические средства, позволившие запечатлеть переломный момент в многовековой истории Германии: крушение старого мира, основанного на несправедливости и насилии, рождение новой германской демократии.

Это обстоятельство является решающим при историко-литературной оценке данного периода, хотя и нет сомнения в том, что поэзия 50-х годов не была однородной ни в идейном, ни в художественном отношении. Эмпирическая фиксация отдельных явлений и фактов, риторика и фраза свойственны подчас и талантливым авторам. Увлеченная социальным пафосом новой литературы, критика подчас снижала эстетические критерии, чем объясняется незаслуженное внимание к слабым произведениям, вскоре забытым.

Однако уже во второй половине 50-х годов начинается медленный, но неуклонный процесс преодоления этих слабостей. Впоследствии молодые поэты подчас негативно оценивали поэзию конца 40-х и 50-х годов. Такая оценка является в целом столь же непсторичной, как и безудержное захваливание.

В 50-е годы поэты работают в разнообразных жанрах. Бехер, как и в годы эмиграции, вновь обращается к сонету; эта традиционная форма преображается: теперь она облекает страстные политические призывы поэта («Немецкие сонеты 1952 года»). Хермлин создает баллады, лишенные привычного сюжета, поражающие воображение эпической мощью и монументальностью образов. В этих балладах действуют не герои, а города и страны, борющиеся за свою свободу. Непрерывно испытывает различные поэтические возможности Г. Маурер; его гимны восходят к традициям XVIII столетия (Клопшток, Гёльдерлин), переосмысленным в духе современности. Еще более убедительны его лирические миниатюры из цикла «Трехстрофный календарь» (1951). Как бы заимствуя свою особую легкость и непринужденную шутливость у традиционной

анакреонтической лирики, эти небольшие пейзажные и любовные стихи таят в себе глубокую мысль, необычную для стихов «легкого жанра». Мы узнаем о том, как ожила и раскрылась душа поэта, освободившись от одиночества и замкнутости. Возрождается массовая песня (Куба) и стихотворная сатира (Вайнерт и Шног). Особого внимания заслуживают поиски в жанре поэмы — от автобиографической, исповедальной поэмы («Брат Безымянный» Фюрнберга и «Путь в Сталинград» Фюмана), от успешного опыта Кубы в области сложной социально-философской поэмы («Поэма о Человеке») до ораторий Хермлина («Мансфельдская оратория») и антифашистской «Еврейской хроники» (1958) молодого поэта И. Герлаха, также обладающей жанровыми приметами оратории.

Подчеркнутое внимание к поэтическому образу отличает в эти годы таких поэтов, как Фюман, Хухель, Хермлин. Для Фюмана и Хухеля более характерны по преимуществу «вещные», предметные образы, создающие иллюзию полной видимости всего, что здесь описано. Так, в стихотворении Фюмана «В музее Лидице» подробно изображены неодушевленные свидетели гибели Лидице: «кусочек стены», «почерневшие осколки», «пара монет», «обугленная деревянная вывеска». У поэтов, связанных с экспрессионистской традицией (Хермлин, Арендт), преобладают иные поэтические образы. В известной «Балладе о госпоже Надежде» Хермлина Надежда, вдохновляющая угнетенных, персонифицируется в узорном, орнаментальном ряду уподоблений, которые имеют заведомо ассоциативный, а не наглядно-зрительный характер. Приведенные нами примеры ясно свидетельствуют о богатстве различных индивидуальных манер, что уже тогда было характерно для поэзии ГДР. Этот факт тенденциозно отрицала буржуазная критика, намеренно сосредоточивая внимание на слабых, беспомощных стихах, чтобы на этом основании очернить поэзию ГДР в целом[16]. В стихах поэтов новой Германии, после долгих лет господства фашистского жаргона, впервые с такой силой прозвучало полнозвучное и ясное немецкое слово. В этом смысле и торжественный, набатный язык политических стихотворений Бехера, и музыкальный лад его песен, и афористически краткая речь Брехта — все это в равной мере воспринималось как открытие. Арнольд Цвейг ярко и точно определил достоинства поэтической речи Брехта: «Эти стихотворения... были рождены духом античности, но проникнуты духом современной прозы, а в итоге создано нечто совершенно новое: античная простота, которой никогда не могли добиться ни Рильке, ни Георге, сочетается с самой тесной близостью к жизни». Цвейг сравнивал эти стихи по красоте и целесообразности с прекрасными бронзовыми орудиями древности. «Но только они созданы из чистейшей языковой руды нашей современности, в них нет ни слова, которым хоть раз не воспользовался бы каждый из нас, но каждое слово на своем месте — в своей строке, в стихе, в строфе — трепещет так, словно оно рождено заново»[17].

Эти художественные открытия впоследствии уже не могли быть забыты.

---

[16] См., например: *Balluseck L. von.* Dichter im Dienst. Wiesbaden, 1956.
[17] *Zweig A.* Früchtekorb: Jüngste Ernte. Rudolstadt, 1956, S. 99, 102.

Глава тринадцатая

ИОГАННЕС Р. БЕХЕР

(после 1945 г.)

1

С крушением гитлеровского фашизма начался новый период литературной и общественно-политической деятельности Иоганнеса Бехера (1891—1958) [1].

В июне 1945 г. Бехер возвратился в Германию. Двенадцать лет ждал он этого часа и теперь был полон желания отдать себя целиком делу демократического переустройства страны. «Когда в 1945 г. я вышел из самолета на аэродроме Темпельгоф в Берлине посреди руин, над которыми еще стлался дым пожарищ, когда, проезжая по узким ущельям разрушенных до неузнаваемости улиц, я увидел устремлявшиеся во все концы города потоки беженцев, и, пытаясь прислушаться к душам этих людей, я в их тупом и ожесточенном молчании услышал жалобный вопль о помощи, тогда мне с бесспорной отчетливостью стало ясно то, что я до сих пор лишь предчувствовал: что настал новый день и в моей жизни и что всеми оставшимися у меня силами я должен служить одному делу — возрождению и обновлению Германии» [2] — так говорил поэт в одной из своих первых речей после возвращения из эмиграции.

Бехер сразу же принял важнейшее участие в движении за демократическое возрождение Германии. 11 июня 1945 г. он вместе с другими членами ЦК КПГ подписал воззвание, в котором была намечена конкретная программа преодоления катастрофического наследия фашизма. Тогда же Бехер приступает к подготовительной работе по созданию Культурбунда. В разрушенном Берлине он разыскивает известных писателей, художников, деятелей театра и ученых, чтобы привлечь их к общенациональному делу возрождения немецкой культуры. 27 июня Бехер направляет военному коменданту Берлина письмо, где излагает основные программные положения этой организации: искоренение фашистской идеологии и морали, выявление всех исторических фактов, породивших в Германии милитаризм и нацизм, воспитание демократического образа мышления и поведения, возрождение свободолюбивых, демократических и гуманистических традиций немецкой культуры [3].

3 июля 1945 г. Бехер выступает в Доме радио в Берлине на учредительной конференции Культурбунда с первой речью после возвращения из эмиграции. В августе 1945 г. его избирают президентом Культурбунда.

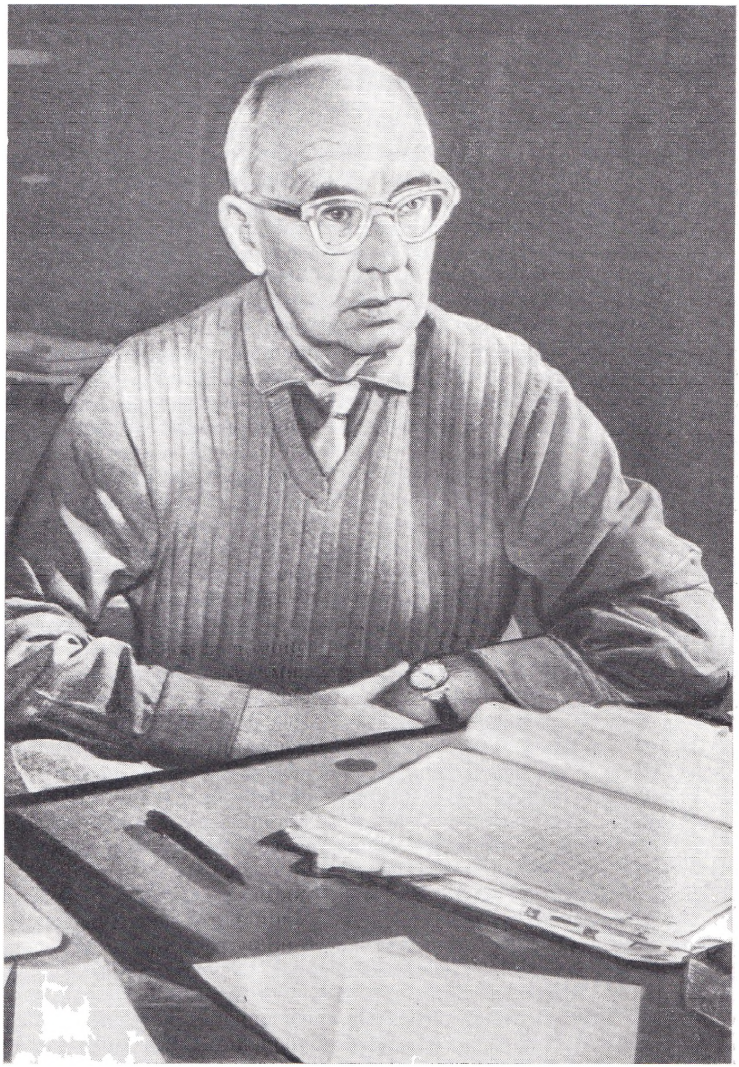
Неутомимая деятельность Бехера в эти дни была плодотворной и потому, что пути развития немецкой культуры после освобождения он продумал еще в годы эмиграции. Так, 25 сентября 1944 г. Бехер выступил на специальном расширенном совещании, созванном ЦК КПГ в Москве для обсуждения вопросов культурного строительства в новой Германии, с речью «Замечания о наших задачах в области культуры», в которой он

---

[1] О творчестве Бехера до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 567—599.

[2] *Becher J. R.* Vom Anderswerden.— Becher J. R. Auswahl in sechs Bänden. Berlin, 1952, Bd. 5, S. 161.

[3] *Becher J. R.* An den Militärkommandanten der Stadt Berlin, 27. Juni. 1945.— In: Becher L., Prokop G. Johannes R. Becher: Bildchronik seines Lebens. Berlin. 1963, S. 206.



ИОГАННЕС БЕХЕР

Фотография

в форме сжатых тезисов изложил подробный план демократического возрождения немецкой культуры после войны. «Задача заключается в том,— говорил он,— чтобы освободить немецкий народ от всей реакционной скверны его истории, нашедшей свое крайнее выражение в Гитлере, и укрепить немецкий народ за счет всех тех положительных сил, которые есть в его собственной истории и истории других народов и сохранят его как нацию, сделают его жизнеспособным и оградят его от того, чтобы он снова стал жертвой империалистических авантюр» [4].

В эти годы с особой силой проявился публицистический талант Бехера. Уже в 1946 г. выходит его первый послевоенный сборник статей «Воспитание в духе свободы» (1946), в котором он развил положения, содержавшиеся в его речи «Замечания о наших задачах в области культуры». В последующие годы один за другим появляются сборники его публицистических статей и речей — «Немецкая исповедь» (1947), «О воле к миру» (1947), «О новой жизни» (1949) и др. О масштабах его публицистическо-журналистской деятельности в послевоенные годы свидетельствуют такие данные: за период с 1945 по 1958 г. (год смерти Бехера) им было произнесено свыше 80 речей и докладов и написано более 50 статей и других публицистических материалов [5].

Как президент Культурбунда Бехер принимает непосредственное участие в создании новых органов печати (газета «Зонтаг», журнал «Ауфбау» и др.) и демократических издательств, в осуществлении ряда конкретных мероприятий по демократическому обновлению культурной жизни страны.

В своих публицистических работах Бехер формулировал мысли о «немецкой трагедии», высказанные им еще в годы эмиграции в лирике, в романе «Прощание», в публицистике. В противоположность реакционным писателям и идеологам, объяснявшим зарождение фашизма ненаучно, идеалистически, Бехер стремился показать, что возникновение фашистской идеологии — это длительный процесс, связанный с особенностями исторического развития Германии. Самые ранние истоки «немецкой трагедии» восходят, по Бехеру, еще к разгрому Крестьянской войны и демократического движения Германии в XVI в. Общественные условия, сложившиеся после этого в Германии, порождали во все дальнейшие эпохи новые формы социальной и политической реакции, крайним выражением которых в наше время, в период империализма, стал гитлеровский фашизм. Бехер особо подчеркивал при этом реакционную роль ницшеанской философии. Ницше, «разрушитель всякого объективного самоценного мышления», дискредитировал все нравственные понятия, подменял человеческое мышление игрой софизмами, способствуя созданию атмосферы, в которой решающим становилось право сильного [6].

Отсюда вытекал главный вывод публицистических работ Бехера того времени: демократическое возрождение Германии возможно лишь на основании «национальной самокритики», при уяснении всех ошибок прошлого; оно невозможно без возвращения к честному, объективному мышлению, без перевоспитания народа в духе идей демократии, мира и гуманизма. Национальному нигилизму буржуазных писателей и публицистов, писавших о 1945 г. как о «нулевом годе» (das Jahr Null) немецкой истории, начиная с которого дальнейшее развитие Германии якобы протекает вне связи с прошлым, Бехер противопоставлял веру в гуманистические культурные традиции Германии, в творческие силы народа.

2

В поэме «Битва за Берлин», написанной в 1945 г., вскоре после разгрома гитлеровской Германии, Бехер отобразил последние дни существования фашистского государства; он вывел в ней виновников войны —

[4] *Becher J. R.* Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben.— In: Schulmeister K. H. Zur Entstehung und Gründung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Berlin, 1965. S. 135.

[5] См.: *Hinckel E.* Johannes R. Becher als Journalist.— Sonntag, 1971, N 21.

[6] См.: *Becher J. R.* Vom Anderswerden, S. 68.

немецких промышленных и финансовых магнатов, крупных и мелких «фюреров» и их пособников, всех тех, кто нес непосредственную ответственность за миллионы жертв. Военное поражение Германии, падение Берлина расценивается поэтом как справедливое возмездие за преступления и антинациональную политику гитлеризма.

Плывет луна в тумане сероватом
Над тишиной безжизненных руин.
Так вот она, жестокая расплата:
В огне и громе — битва за Берлин!

(Пер. Л. Гинзбурга)

В конце 1946 г. вышел сборник Бехера «Возвращение на родину». Стихи этой книги отразили те противоречивые чувства, которые владели им, когда он ступил на родную землю.

Облик обретенной родины в поэзии Бехера сложен и двулик. Она олицетворяется то в скорбном образе матери, в объятия которой возвратился ее сын-изгнанник, то в груде «дымящихся развалин», в «лабиринте руин». Такое восприятие родины определяло всю гамму лирических интонаций стихов с их скорбной патетикой, весь их образно-речевой строй. Различные словосочетания со словом «руины» — «поле руин», «пустыня руин», «лавина руин» и т. п., переходя из одного стихотворения в другое, передают картину страшных разрушений, открывавшихся повсюду взору поэта. Радость свидания с родиной связывается у Бехера с благодарной памятью о тех безвестных людях, которые в черные годы фашизма сражались в Германии за ее свободу и отдали за нее жизнь («Вы, оставшиеся в стране», «Семь памятных скрижалей» и др.).

Потрясенный катастрофой, поэт одновременно говорит и о «священном смысле» поражения, так как крушение гитлеризма открывало перспективу свободного развития и демократического обновления страны. Однако Бехер отдавал себе отчет в том, что это станет возможным лишь при условии, если немецкий народ осознает свою вину («Счастье», «О смысле поражения»). Говоря о вине немецкого народа, Бехер беспощадно переносит ответственность за бедствия на самого себя («Суд», «Самое тяжелое», «Отчет»). В стихотворении «О, тягостный, мучительный вопрос» читаем:

О тягостный, мучительный вопрос,
Когда же я разделаюсь с тобою?
Всегда при мне, как будто в душу врос,
Ты стал моим проклятьем и судьбою.

(Пер. О. Берг)

Подобные настроения еще больше усиливаются в следующем сборнике Бехера — «Народ, блуждающий во мраке» (1948), создававшемся с осени 1946 по осень 1947 г. Стихотворения первой части книги свидетельствуют о тяжелых нравственных переживаниях поэта, его мучительных размышлениях о судьбе родины. Мотивы плача, скорби, граничащей с отчаянием, придают многим стихам мрачный, трагический колорит («Бесконечный плач», «Серое молчание» и др.). В отдельных стихах прорываются ноты пессимизма, усталости, безнадежности («Отказ», «Усталость» и др.). Тон этих стихотворений резко отличался от боевого звучания его антифашистской поэзии в годы второй мировой войны, от его публицистики, проникнутой целеустремленной и ясной политической мыслью. В послевоенной поэзии Бехера намечается некоторый разлад между его непосредственным чувством и осмыслением событий. Слезы Бехера — это слезы патриота. «О, дай мне, Германия, любить тебя так, чтобы никто не мог превзойти меня в моей любви» («В этом смысле»),— восклицает поэт, глядя на развалины городов, на улицы, сметенные с лица земли, подавленный духовным одичанием, в котором он застал немецкий народ.

Конечно, в его первых двух послевоенных книгах наряду со скорбными стихотворениями имеются и стихи, исполненные надеждой на то, что объединенные силы народа возродят родную страну. В докладе на

Первом конгрессе Культурбунда в мае 1947 г. Бехер сказал: «Мы находимся в трудных обстоятельствах, но мы не отчаиваемся... Нам незачем отчаиваться, если мы вспомним, что многие тысячи немцев боролись против гитлеровского господства и пали в этой борьбе героической смертью. Как мы можем впадать в отчаяние, зная, что лучшие из немцев участвуют сегодня, продолжая немецкую традицию, в борьбе за новую Германию...»[7]. В том же докладе Бехер говорил, что только на пути критического осмысления ошибок прошлого возможно подлинное демократическое переустройство Германии.

По стихотворениям второй части книги — «Весенние мелодии», «Земля исцеляющая», «Все стремится к возрождению» и др.— видно, что поэт все же не оставался во власти отчаяния и стремился выразить свою веру в будущее, в творческие силы народа. В последнем, девятом разделе сборника Бехер поместил — единственный во всем его богатом сонетном творчестве — венок сонетов: «Немцам, павшим во второй мировой войне». Концепции исторического пессимизма он противопоставил убежденность в том, что трагедия, пережитая немецким народом, не бессмысленна. В сборнике много философских стихотворений — о величии человека, о его неисчерпаемых возможностях («Образ человека», «Человеческое», «Непреходящее»). В них выражено стремление Бехера найти среди хаоса и бедствий современности опору жизнеутверждающего чувства и веру в возрождение немецкого народа. Основание для своей веры он находит в нравственном облике «безымянных борцов» против гитлеризма, мужественно отстоявших от фашистского варварства «образ человека».

В этих стихах Бехера нет конкретного героя, равноценного его «человеку, который молчал», пафос их чаще всего отвлеченный. Но тем не менее они значительны для творческого развития Бехера: в них намечаются новые мотивы — мотивы возрождения жизни, строительства демократической Германии.

3

На рубеже 1949 г. ведущее место в поэзии Бехера занимают темы, связанные с новой действительностью. Отныне свои стихи он посвящает изображению коренного переворота в жизни немецкого народа, освобожденного от ига гитлеризма.

Новый творческий этап Бехера открывается напечатанными в апрельском номере журнала «Ауфбау» за 1949 г. стихотворениями «Принадлежит народу» и «Песня новой земли», в которых поэт говорит о создании народных предприятий, проведении демократической земельной реформы:

Льется над молчанием развалин
Песня света, радости полна:
«Общими теперь заводы стали,
Новые настали времена!»

Пойте песни нам о новой жизни,
Провода, звените громче лир!
Снова свет горит у нас в отчизне,
Наши руки изменяют мир!

(«Принадлежит народу». Пер. П. Железнова)

Создание ГДР в октябре 1949 г. было воспринято Бехером как осуществление заветных чаяний немецкого народа. «Демократическое обновление Германии,— писал он,— приняло с образованием Германской Демократической Республики твердую государственную форму, лучшие мечты немецких людей прошлого, наши собственные мечты и чаяния стали действительностью, явью. Впервые в немецкой истории возникло государство, которое служит свободному прогрессивному развитию немецкого народа, а тем самым и всему человечеству»[8]. Эти мысли Бехера нашли воплощение во многих его стихотворениях, в написанном им «Национальном гимне Германской Демократической Республики». Гимн, созданный Бехером,— первый в немецкой истории подлинно демократический национальный гимн; он проникнут идеями мира, демократического возрождения страны.

---

[7] *Becher J. R.* Vom Anderswerden, S. 232.
[8] *Becher J. R.* Befreiung: Deutsche Kultur und nationale Einheit. Berlin, 1950, S. 73.

Сознанием исторических перемен, происшедших в жизни немецкого народа, проникнуты стихи сборника Бехера «Счастье далей близко засияло», объединившего стихотворения, написанные в течение 1949—1950 гг.

В 1950 г. Бехер создает сборник «Новые немецкие народные песни». В обновлении народной песни Бехер видел долг современного поэта. Пороком старой литературы было, говорил он, то, что она, отмежевываясь от народа, высокомерно и безразлично относилась к его песенному творчеству. Задача социалистической литературы — «дать народу... новые песни, соответствующие тем новым чувствам и новым мыслям, которые ныне владеют народом, и в первую очередь молодежью» [9]. Новаторство современной песни и должно заключаться в стремлении открывать новое в самой жизни народа, даже если оно только начинает пробиваться наружу.

Народный характер песни достигается у Бехера не стилизацией, не искусственной подделкой под фольклорные мотивы, не архаизацией лексики: его песни выражают мысли и чувства народа, его желание жить в мире, строить и укреплять вновь обретенную родину. Они отличаются простотой языка и метрической структуры и вместе с тем богаты и разнообразны по звучанию и тональности. Четкий, размеренный ритм и бодрый, задорный тон написанных правильными двухсложными размерами «Песни о голубых флагах», «Мы идем», «Время странствовать» сменяется в других песнях традиционным трехударным размером немецких народных напевов. Искусно использованы Бехером и иные традиционные выразительные средства народной песни — анафорический зачин, повторы, рефрен и т. д.

Новые народные песни Бехера (музыку к ним написал Г. Эйслер) получили большую популярность в ГДР, особенно в исполнении Эрнста Буша.

Бехер активно участвовал в работе Комитета немецких борцов за мир, являясь одновременно членом Международного Совета Мира. Когда правительством Аденауэра в мае 1952 г. был подписан сепаратный «Общий договор», направленный на превращение Западной Германии в плацдарм новой войны, Бехер издал сборник «Немецкие сонеты 1952 года» [10], в котором с тревогой писал о судьбах мира и напоминал соотечественникам о нависшей над человечеством опасности, о необходимости преградить дорогу войне.

4

Сопутствуя поэзии Бехера, его проза всегда синтезировала основные проблемы, волновавшие его. Эта черта художественной индивидуальности Бехера с особой отчетливостью проявилась и в послевоенные годы.

Осенью 1947 г. Бехер приступил к работе над большой рукописью с общим заглавием «Мятеж в человеке», состоящей из отдельных, тематически не связанных между собой фрагментарных записей. Начав работу 2 октября, Бехер продолжал ее с некоторыми перерывами до июля 1948 г., доведя рукопись до 101-го фрагмента. Рассуждения этико-философского характера чередовались в ней с личными воспоминаниями, с повествовательными отрывками, изображающими эпизоды из жизни немцев в годы фашизма и войны, с заметками о различных актуальных проблемах эстетики и литературного творчества. Многое в этой рукописи перекликается с идейными мотивами его книги «Народ, блуждающий во мраке», но здесь получает более глубокую интерпретацию и иное освещение.

Замысел Бехера в этой работе состоял в том, чтобы, присматриваясь к частным судьбам отдельных людей, заново понять объективные социальные условия и внутренние нравственные причины, способствовавшие

---

[9] *Becher J. R.* Auf andere Art so grosse Hoffnung: Tagebuch 1950. Berlin, 1951, S. 151.

[10] На титульном листе сборника стоит помета: «Окончено в день подписания Общего договора. Зааров, май 1952 г.».

развитию фашистской идеологии и ее влиянию на немецкое общество. Автор стремился также показать, какие уроки извлекли немцы из своего прошлого, и дать ответ на вопрос об их судьбе в будущем. Основная задача книги Бехера — написать «учение о человеке», что, как явствует из его ранних писем и заметок, было его давней мечтой.

В эти годы обнаруживается интерес Бехера к творчеству Блеза Паскаля. Философская мысль Паскаля, сумевшего, несмотря на религиозно-аскетическую основу своего мировоззрения, глубоко проникнуть в сущность человеческой природы, дала Бехеру новые импульсы для осмысления проблемы духовного становления современного человека. Особенно привлекла Бехера центральная идея Паскаля — о заложенном в человеке внутреннем стремлении к нравственному совершенствованию, выраженная им формулой: «L'homme dépasse infiniment l'homme» («Человек бесконечно превосходит человека»).

Многочисленные фрагменты рукописи «Мятеж в человеке» позволяют судить, как серьезно занимала Бехера мысль о величии деятельной, творческой личности, о могуществе человеческого разума, ставшая для него тогда особенно актуальной в связи с необходимостью выступать против философии экзистенциализма и против нигилизма, усиленно распространявшегося в тот период на Западе. В фрагменте, озаглавленном упомянутым афоризмом Паскаля, Бехер пишет: «Наша фантазия бессильна — ибо самая смелая фантазия скована временем,— чтобы исчерпать в нашем представлении те бесконечные возможности, какие открываются перед отдельным, ограниченным в своих силах человеком, если только дать человеку полную свободу... Человек выше, чем он есть, человек лучше, чем он есть, человек человечнее, чем он есть,— каждый человек бесконечнее, чем он кажется нам в ограниченности своих возможностей...» [11].

Способность человека «превосходить самого себя» проявляется, по Бехеру, в участии человека в революционной борьбе за создание справедливого общественного строя: «И нельзя привести более яркого примера, чем пример Советского Союза, когда речь идет о том, как бесконечно превосходит человек человека» [12].

Мысли Паскаля, по-новому прочтенные Бехером, позволили ему развить ряд плодотворных положений о месте и роли человека в современном обществе, о революционном преобразовании общественных отношений в Германии [13]. Однако работа над рукописью «Мятеж в человеке» открыла Бехеру и другую, негативную сторону его замысла. Исторически конкретный реальный человек XX в., который должен был стать в центр его нового труда, не получил у него воплощения, задуманное им «учение о человеке» грозило превратиться в абстракцию. Именно поэтому Бехер оставил рукопись неоконченной.

Примерно полтора года спустя, на исходе 1949 г., Бехер открывает для себя новый литературный жанр, который, по его мысли, давал ему возможность воплотить полноценно свою тему,— жанр дневника; к этой работе он приступил с начала следующего года. В мае 1951 г. новый труд Бехера вышел в свет под заглавием: «На новый лад великая надежда. Дневник 1950» [14].

«Дневник 1950» Бехера — своеобразный литературный документ. «Дневник как средство обновления и развития», «дневник как художественная форма, самая живая, самая подвижная из всех известных нам

---

[11] *Becher J. R.* Auf andere Art so grosse Hoffnung, S. 202.
[12] Ibid., S. 203.
[13] О значении Паскаля для творчества Бехера в послевоенный период см.: *Haase H.* Zur Bedeutung Blaise Paskals für Johannes R. Becher.— Weimarer Beiträge, 1966, Sonderheft. S. 16—39.
[14] Это заглавие дневника заимствовано Бехером из драмы Шекспира «Буря». При переиздании в 1952 г. «Дневника 1950» в шеститомном собрании своих избранных сочинений Бехер включил в него дополнительно записи за 1951 г. См.: *Becher J. R.* Auf andere Art so grosse Hoffnung: Tagebuch 1950: Mit Eintragungen 1951.— In: Becher J. R. Auswahl in sechs Bänden, Bd. 6.

художественных форм» — так определял сам Бехер избранный им жанр, должный, по его замыслу, стать в полном смысле «человеческой исповедью», хроникой одного года жизни и общественной деятельности «человека нашего столетия» (запись от 4 января).

Традиционная форма дневника у Бехера явно нарушена: рядом с записями личного характера в него вошли разнообразные высказывания автора о проблемах искусства и эстетики, воспоминания о годах юности, высказывания о своей литературной работе, наброски новых стихотворений, суждения о прочитанных книгах, полемические заметки против модернизма. Помимо текущих записей Бехер включил в «Дневник» значительную часть фрагментов из рукописи «Мятеж в человеке», а также многие речи, отрывки из публицистических статей и писем.

Обращение Бехера к жанру дневника связано еще с тем, что свои идейные искания он осознавал как типичные для людей его поколения, пришедших к пролетариату из рядов буржуазии. Эту особенность своего личного развития Бехер еще в 1929 г. впервые подчеркнул изданием сборника избранных произведений «Человек нашего времени», который должен был отобразить в поэтической форме путь буржуазного интеллигента, нашедшего свое место в современной революционной борьбе. С этой же идеей связан и роман Бехера «Прощание» (1940), в котором, опираясь на личный жизненный опыт, автор смог показать важнейшие закономерности общественного развития Германии в XX столетии. Характерно, что именно в 1951 г. Бехер предпринял издание аналогичной по замыслу книги поэзии, куда включил наиболее значительные для его творческого развития произведения за 1911—1951 гг. Книга вышла под названием «Человек нашего времени в своих стихах». Этому «сквозному» замыслу Бехера был подчинен и «Дневник 1950».

Дневниковые записи, обобщающие личный опыт и подводящие итог большого пути писателя, чередуясь с описанием судеб многих людей, вышедших из разных социальных слоев, создают в совокупности фон, на котором отчетливо вырисовывается облик нового человека, живущего интересами общества.

Характерно само заглавие дневника Бехера — «На новый лад великая надежда». Укрепление позиций демократического строя в республике, развитие мощного движения за сохранение мира упрочили веру поэта, что победа нового неизбежна, что перед народом его страны открываются огромные перспективы. Сильное впечатление произвел на поэта Всегерманский слет молодежи, проходивший в Берлине в конце мая — начале июня 1950 г. День 27 мая, когда, находясь на правительственной трибуне, он в течение восьми часов наблюдал за проходившим мимо людским потоком, он характеризует в дневнике как день «возрождения Германии под знаком свободной молодежи» и называет этот день «вершиной своей жизни».

В 1952 г. Бехер издал содержавшиеся в «Дневнике 1950» высказывания по вопросам литературы и эстетики отдельной книгой, назвав ее «Защита поэзии»; в ней помещены также статьи и заметки о художественном творчестве, написанные в предшествующие годы.

«Защита поэзии» явилась первой частью четырехтомной серии работ Бехера по вопросам эстетики и литературного творчества. Далее последовали книги: «Поэтическое вероисповедание» (1954), «Власть поэзии» (1955) и «Поэтический принцип» (1957). Характерно, что после «Дневника 1950» именно фрагментарную дневниковую запись избирает Бехер как основную форму своих эссе и широко использует ее во всех книгах теоретической тетралогии.

Названные книги Бехер рассматривал как попытку разработать эстетические основы социалистического реализма в литературе ГДР. При этом он не ставил себе задачи создать систематизированный и завершенный очерк теории искусства. Свои работы он называл «Опытами». Сугубо фрагментарная форма заметок, их свободное расположение помогают постановке «тяжелых и мучительных вопросов», теоретических проблем со-

циалистической эстетики, требующих неотложного решения. Бехер пишет о сущности и общественной роли искусства, о художественном мастерстве и мировоззрении, о проблеме содержания и формы, о соотношении традиций и новаторства, о партийности и народности социалистического искусства.

Центральное место в поэтической концепции Бехера занимает идея «защиты поэзии». По его мнению, непосредственная связь с жизнью народа является органической частью творческой работы художника. «Моя политическая деятельность,— писал он в «Защите поэзии»,— по существу не что иное, как защита права человека на поэзию... И это жизненное право человеческого существа, эту нашу насущную жизненную необходимость я защищаю, занимаясь политической деятельностью» [15].

Обосновывая идею «защиты поэзии», Бехер указывал, что участие в социалистическом рабочем движении, в деятельности коммунистической партии открывает писателю самые широкие возможности для действенной и успешной борьбы за искусство.

Большое значение в работах Бехера имеют его мысли о единстве «духа» и «власти», литературы и политики в социалистическом обществе. Ни в коем случае не отождествляя специфические задачи искусства с задачами политики, Бехер считает, что назначение и того и другого — выражать коренные интересы народа, нации. Полная реализация демократического содержания политики возможна только в социалистическом государстве, высшей задачей которого является, как писал Бехер, «воспитание человеческого рода». С этой точки зрения общественная функция политики и литературы едина: воспитание человека, служение человеческому прогрессу.

Культура, литература, искусство, подчеркивал Бехер, приобретают широкое влияние не сами по себе, а лишь соединяясь с прогрессивными общественными силами эпохи, с революционным движением трудового народа. Гуманистические идеи становятся общественно действенными, если они сопровождаются «гуманистической политикой». Прогрессивная немецкая литература обладает большими возможностями воспитательного и духовного воздействия на народ, но, чтобы не повторить роковых ошибок прошлого, она должна стать силой, властью. Стать такой она может лишь в союзе с политической властью, основанной на принципах подлинной демократии и социализма.

Бесспорно актуальна и концепция лирической поэзии, развитая в теоретических трудах Бехера. Бехер исходил из известного положения Гегеля о том, что в лирике, в отличие от других жанров искусства, субъект является объектом изображения. Однако усматривая специфику лирической поэзии в самовыражении поэта, Бехер не отрывает лирику от ее общественной основы и характеризует ее как своеобразную форму художественного познания мира, объективной действительности: «Превращая свою личность в поэтический образ, лирик эстетически осваивает действительность» [16]. Эту мысль, впервые высказанную в «Защите поэзии», Бехер конкретизирует в книге «Поэтический принцип». Хотя лирическая поэзия, пишет он, есть самовыражение поэта, она шире и больше, чем изображение субъективного мира поэта: «изображая себя, поэт изображает свое время».

Глубоко новаторская концепция лирической поэзии Бехера отражает то слияние лирического и эпического начал, которое в нашу эпоху характерно для развития поэзии во многих странах: она подразумевает выдвижение лирического поэта нового склада, в творчестве которого субъективная, личная тема предстает как тема общественная, а гражданская — как глубоко личная.

Отличительной чертой эстетических суждений Бехера является широкий охват в них искусства и литературы прошлого. В поисках ответа на

---

[15] *Becher J. R.* Verteidigung der Poesie. Berlin, 1952, S. 174—175.
[16] Ibid., S. 69.

волнующие его общественные, философские и эстетические вопросы он обращается к Леонардо да Винчи и Баху, Гёте и Лессингу, Гёльдерлину и Паскалю, Пушкину и Белинскому и многим другим великим мастерам мировой культуры. Их нетленное наследие, проверенное временем, демократический и гуманистический пафос их творений он привлекает для создания социалистической эстетики.

Много внимания в книгах Бехера уделено разоблачению современного формализма, декадентства и эстетства в литературе. Исходя из самоценного значения формы, не зависимой от объективного содержания, формализм лишает произведения общественно-познавательного смысла. Борьба против формализма была для Бехера тождественна борьбе за содержательное, гуманистическое искусство. В «Дневнике 1950» он записывает: «Шаблоны и абстракции лишены всего человеческого. Живое есть конкретное...» [17].

В «Опытах» Бехер останавливается на сложнейших проблемах поэтического искусства, на специфике художественных жанров и форм поэзии. Значительный интерес представляет собой его статья «Философия сонета», в которой он развил совершенно новую теорию сонета, обобщив собственный опыт в области сонетного творчества.

Теоретические работы Бехера — выдающийся образец разработки революционным художником нашего времени актуальных проблем марксистско-ленинской эстетики применительно к национальной литературе, ценный вклад в мировую марксистскую эстетическую мысль.

5

Теоретическая тетралогия Бехера знаменовала собой новый этап его литературной деятельности: впервые он на длительный период отдал себя исключительно прозаическому жанру. Глубоко понимая смысл происшедших в республике социальных перемен, Бехер не ощущал в себе сил для их полноценного художественно-поэтического воплощения.

Поэтические творения, созданные им в течение 1950 г., убеждали Бехера в этом. Неудачной, например, оказалась его «Кантата 1950 года» (музыка Эйслера). Отвечая на критическую рецензию в еженедельнике «Зонтаг», Бехер признавал в «Дневнике 1950», что общая идея этой кантаты не связана с конкретными образами. Не все удовлетворяло его и в «Новых немецких народных песнях» — в них он находил слишком много отвлеченного пафоса. В заключительных записях «Дневника 1950» с присущим ему мужеством Бехер признавал: «Через много границ я перешагнул, и теперь я подошел к новой границе: это — середина двадцатого столетия; здесь столетие делится на две части, но во мне самом не просто несколько десятилетий отделяются друг от друга; по одну сторону остается жизнь, которая была для меня досягаема и которую я мог воплотить; по другую сторону — новая жизнь, которая, возможно, возьмет меня с собой ненадолго, но воплощение которой достанется уже другим» [18].

Работа над «Дневником 1950» и последовавшей за ним четырехтомной серией «Опытов» обогатила Бехера как писателя и мыслителя. Важным для духовного и художественного роста поэта явился самый жанр работ, представлявших собой своеобразный сплав эссеистской прозы и поэзии. Это отмечал сам Бехер. Имея в виду свой труд «Философия сонета», впервые опубликованный в третьем номере журнала «Зинн унд форм» за 1956 г., он говорил: «Им будет, полагаю, завершен еще один определенный период моей работы. Можете назвать его теоретическим периодом ⟨...⟩ Затем я снова вернусь к поэзии, но совсем по-другому, чем тогда, когда я ее оставил» [19].

---

[17] *Becher J. R.* Auf andere Art so grosse Hoffnung, S. 38.
[18] Ibid., S. 690.
[19] *Becher J. R.* Rundfunk-Interview. 30. Mai. 1956. Цит. по рукописи, хранящейся в Архиве И. Бехера в Берлине.

Свидетельством нового творческого подъема явилась последняя книга стихов Бехера «Шаг середины века», над которой поэт работал с лета 1956 г. до конца осени 1957 г. Примерно в то же время Бехер приступает к работе над продолжением романа «Прощание».

В стихотворениях последнего сборника Бехер предстает как крупнейший немецкий поэт нашего столетия, блестящий мастер сонета, смелый искатель поэтических тем. Объективную основу этой лирической книги образует общественная и политическая обстановка, сложившаяся во второй половине 50-х годов. Человек и общество, искусство и жизнь и, наконец, осмысление собственного пути — таковы три тематических комплекса, составляющих содержание книги.

Центральная проблема сборника — утверждение новых нравственных черт в человеке, сформировавшемся в старом обществе, его «возвышение над самим собой»:

Ты должен жить иначе!
Мир сделался иным!

(«Ты должен жить иначе».
Пер. Л. Гинзбурга)

Так формулирует Бехер мысль о становлении нового человека в изменившихся общественных условиях демократической Германии. В глубоком философском сонете «Величие и ничтожество», помещенном в первом разделе книги и носящем программный характер, поэт говорит о способности человека познать свои заблуждения и воспитать в себе подлинное человеческое достоинство. Стихотворениям этого сборника присуще гармоническое слияние субъективной эмоции и научного понимания общественной необходимости, исторической перспективы.

Социализм, бесклассовое общество, которое для предшествующих поколений было лишь мечтой, в наш век стало ощутимой явью и для немецкого народа. В этом великом историческом свершении поэт и видит тот «шаг нашего века», который отделяет XX столетие от всех прошлых веков. В поступательном движении истории — доказательство силы и мощи свободного, раскованного человека:

То сила человека
Взвила свободы стяг.
В шаг середины века
И наш вчеканен шаг.

По всем путям и трактам
Весенний льется свет.
Шаги подобны тактам
Симфонии побед.

(«Шаг середины века».
Пер. Г. Гинзбурга)

Будущее воспринимается поэтом как эпоха полной свободы и невиданных открытий; символом огромных возможностей человека социалистической эпохи представляется ему искусственный спутник Земли, впервые в истории запущенный советскими людьми. Ему он посвящает вдохновенно написанный «Вселенский манифест», гимн веку свободы, возвещенной выстрелом «Авроры» и ленинской радиограммой «Всем! Всем!».

В этом стихотворении Бехер говорит, что многовековые мечтания человечества о межпланетных полетах, о покорении Вселенной, восходящие еще к легенде об Икаре и Дедале, смогли осуществиться только в «век революций и научных открытий» и только в стране, где стала реальностью мечта поколений о совершенстве человека:

Светлым, торжественным гимном звучат позывные в эфире —
Это вселенская радость взяла небывалый разбег.
Звучала ль с такой высоты когда-либо песня о мире?
Где ярче свидетельство сыщешь, что всемогущ человек?

(Пер. Л. Гинзбурга)

Лирический герой Бехера — хозяин своей страны, своей судьбы и своего будущего. Гармоническое восприятие жизни придает новой поэзии Бехера удивительную цельность. Оно ощущается и в лирическом пейзаже, который так богато представлен теперь у Бехера. Поэт неистощим в открытии богатств и красоты родной природы, возвращенной ныне ее настоящему хозяину — народу («Прекрасная немецкая родина», «Летняя погода», «Далеко в вечерней заре», «Буря», «Гроза», «Осенние мелодии»).

Гражданским лирическим чувством проникнуты и философские стихотворения, занимающие значительное место в последней книге Бехера. В них раскрывается облик поэта-мыслителя, постигшего в сложнейших классовых битвах современности подлинный смысл жизненной правды; осуждая все мрачное, темное, он воспевает свет, символизирующий ясность человеческой мысли, всепобеждающий разум, который выводит человека из лабиринта идейных заблуждений и дает ему меру для правильных и устойчивых суждений, для познания истины («Становится уже темно», «Завещание»). Во многих стихотворениях («Болезнь», «Считанные годы» и др.) запечатлены размышления поэта о приближающейся старости, о смерти; однако и в этих стихотворениях ощущается глубокий оптимизм, основанный на сознании большого смысла прожитой жизни, всецело отданной партии и народу, на понимании того, что дело, за которое он боролся, будет жить. К этой же теме возвращается поэт и в сонете «Брехт и смерть», где он воспел творческий подвиг своего великого друга. В первом четверостишии сонета Бехер говорит о смерти как о неотвратимой естественной силе:

Иоганнес Бехер.
Портрет работы Г. Гензеля, 1959

К одним она приходит не спеша,
Зато к другим стучится слишком рано.
Порой желанна, чаще — нежеланна,
Зла и добра, дурна и хороша.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Но дальше поэт указывает на пределы, которые этому естественному закону природы может поставить выдающаяся творческая личность — перед ней оказывается бессильной и сама смерть:

Но вот, явившись к Брехту на порог,
Смекнула смерть: здесь толку не добиться!
Срок не настал, но и просрочен срок...
Так Брехт со смертью начал насмерть биться.
Смерть опоздала: труд был завершен.
Смерть поспешила: труд еще в работе.
Так Бертольт Брехт, собрав остаток сил,
За смерть жестоко смерти отомстил.
Вы этот труд, потомки, воспоете,
Спасибо Брехту до конца времен!

(Пер. Л. Гинзбурга)

В четырех частях небольшой поэмы «Мастерская» — «Мюнхен—Швабинг», «Ганзейский квартал в Берлине», «Москва, Лаврушинский переулок» и «Зааров» — поэт воссоздает основные этапы своей жизни: период ранних сумбурных исканий поры экспрессионизма, связанный с Мюнхеном; годы в Берлине, когда поэт, соединив свою судьбу с немецким рабочим классом и коммунистической партией, вышел на широкий путь творчества; пребывание в Советском Союзе (с 1935 по 1945 г.), где в условиях социалистической действительности он достиг идейной и художественной зрелости, и, наконец, послевоенный период, на освобожденной родной земле.

Все выстраданное поэтом за эти десятилетия оживает в его стихах. С проникновенным лиризмом пишет он о годах своего пребывания в Советском Союзе и о чувстве горечи и скорби по утраченной, оскверненной фашистами Германии, и о созревшем в нем подлинном, революционном патриотизме, о постижении великого смысла исторических и национальных традиций своего народа, и о жившей в нем тогда, несмотря на горечь поражения, вере в будущее своей страны:

Германия на письменном столе
Распластана лежала предо мною.
И я увидел лик ее во мгле
И плач ее услышал за стеною.
Я словно шел с казнимыми на казнь.
Гнил в казематах, изнывал в печали.
Испытывал проклятую боязнь.
Когда шаги по лестнице стучали...
О, здесь в Москве за письменным столом
Все лучшие из немцев были вместе.
Сидел здесь Гёте с мраморным челом —
Высокий смысл читал я в каждом жесте...

(Пер. Л. Гинзбурга)

В ряде стихотворений — «О пропорциях», «Возрождение», «О новом стихе» — Бехер излагает свои мысли об искусстве, о прекрасном, о своеобразии социалистической лирики нашего времени.

«Шаг середины века» — итоговая книга Бехера, отобразившая в высокой художественной форме самые актуальные проблемы переломной эпохи, в которую вступил немецкий народ во второй половине XX столетия. Она с правом может быть названа художественным завещанием великого революционного поэта. Эта книга свидетельствует о духовной молодости писателя, всегда чутко улавливавшего все то новое и передовое, что приносила с собой его эпоха[20].

6

Оставаясь бессменно на посту президента Культурбунда, Бехер в 1953 г. был избран президентом Академии искусств. С начала 1954 г. до самой смерти он являлся министром культуры ГДР.

Пламенное слово Бехера, убежденного защитника дружбы народов, раздавалось как в ГДР, так и в Западной Германии, где он часто выступал на конгрессах деятелей культуры, на различных встречах немецких писателей и интеллигенции — и всегда с единственной целью: добиться общего языка между немцами ГДР и Западной Германии, не допустить новой национальной катастрофы.

Большая литературная и общественная деятельность Бехера получила широкое признание. Его именем названы в ГДР школы, организации Союза свободной немецкой молодежи, пионерские дружины, дома культуры, народные клубы. Он был избран депутатом Народной палаты ГДР. Дважды ему присуждалась Национальная премия: в 1949 г. — за общие заслуги перед немецкой культурой и в 1950 г. — за создание Национального гимна ГДР. Неустанная многолетняя борьба Бехера за мир была отмечена в 1952 г. Международной Ленинской премией «За укрепление мира между народами».

11 октября 1958 г. Бехер скончался. В заявлениях ЦК СЕПГ, правительства ГДР и общественных организаций республики отмечались выдающиеся заслуги писателя перед немецким народом, перед всей немецкой культурой. В решении правительства ГДР об увековечении памяти Бехера говорилось, что забота о сохранении и популяризации его литературного наследия должна стать «делом нации».

---

[20] О книге «Шаг середины века» см.: *Richter H.* Das lyrische Menschenbild des späten Becher.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena: Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1960—1961, N 3, S. 459—469; *Schiller D.* Zur Stellung der späten Hymnen im Schaffen Johannes R. Bechers.— Weimarer Beiträge, 1960, N 2, S. 284—298; *Rönisch S.* Wirklichkeit und Dichtung in Johannes R. Bechers «Schritt der Jahrhundertmitte».— Weimarer Beiträge, 1966, Sonderheft. S. 100—119; *Schuhmann K.* Lyrikprobleme der Jahrhundertmitte in theoretischer Sicht.— Weimarer Beiträge, 1966, Sonderheft, S. 87—99.

Вся жизнь и деятельность Бехера была наполнена напряженной и целеустремленной борьбой за реалистическую, подлинно народную немецкую литературу. Сочетая в себе классическую традицию с новаторством социалистического искусства, поэзия Бехера достигла истинно народной простоты и совершенства, заняв место в ряду лучших образцов немецкой классики.

Abusch A. Johannes R. Becher — Dichter der Nation und des Friedens.— In: Abusch A. Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Berlin; Weimar, 1967.

Albrecht F. Wege zur Arbeiterklasse: J. R. Becher.— In: Albrecht F. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung: Wege zur Arbeiterklasse (1918—1933). Berlin; Weimar, 1970.

Haase H. Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung. Berlin, 1964.

Hinckel E. Gegenwart und Tradition, Renaissance und Klassik im Weltbild J. R. Bechers. Berlin, 1964.

Rilla P. Der Weg Johannes R. Bechers.— In: Rilla P. Essays. Berlin, 1955.

Siebert I. Johannes R. Becher.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.

Weiss E. Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917—1933). Berlin, 1971.

Анисимов И. И. Иоганнес Р. Бехер.— В кн.: Анисимов И. И. Живая жизнь классики. М., 1974.

Анисимов И. И. Эстетика Бехера.— В кн.: Современная литература за рубежом. М., 1966, сб. 2.

Биркан П. Р. Оружием слова: Эстетические взгляды и творчество И. Бехера. Л., 1959.

Дымшиц А. Л. Иоганнес Р. Бехер и век поэзии.— Звезда, 1966, № 5.

Мотылева Т. Л. Ленинская мысль в творчестве Бехера.— В кн.: Зарубежные литературы и современность. М., 1973, вып. 2.

Самарин Р. М. Эстетическая программа Бехера.— В кн.: Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965.

Федин К. А. Иоганнес Бехер.— В кн.: Федин К. А. Писатель, искусство, время. М., 1961.

Глава четырнадцатая

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

(после 1945 г.)

Эрих Вайнерт (1890—1953) [1], живший в годы войны в СССР, не смог сразу после ее окончания вернуться на родину, так как Национальный комитет «Свободная Германия», президентом которого он был, продолжал свою деятельность до ноября 1945 г. Лишь в январе 1946 г. поэт возвратился в Берлин.

2 апреля 1946 г. состоялось первое выступление Вайнерта перед широкой берлинской аудиторией. Во вступительном слове Ф. Вольф предложил собравшимся судить по стихам Вайнерта, «оторвался ли он в своем языковом творчестве от родной страны или все эти тринадцать лет был к ней ближе, чем многие, жившие в самой Германии. Ведь не градусами географической широты и долготы определяется близость к родине, а теплом пылкого человеческого сердца, которое — во сне и наяву, в любви и в гневе — полно неустанных забот об отчизне» [2]. Поэт читал стихи, написанные в изгнании; демократический Берлин радушно приветствовал Вайнерта.

Всю свою энергию поэт отдает демократическому строительству Германии. В качестве вице-президента Немецкого управления народного образования Вайнерт ведает отделами литературы, искусства, прессы, издательств и радиовещания, содействуя возрождению немецкого демократического искусства.

Тяжелая болезнь вынудила поэта отправиться на лечение в Швейцарию. Но при первом же улучшении здоровья он возвращается на родину, чтобы принять участие в подготовке Первого съезда немецких писателей, состоявшегося в октябре 1947 г. Э. Вайнерт выступил на съезде с яркой речью и указал в ней на необходимость самой тесной связи писателя с современностью, с народом. Вскоре, однако, он снова был вынужден уехать на лечение в Швейцарию.

Вайнерт глубоко переживал новую разлуку с родиной; в письме Вильгельму Пику от 6 апреля 1949 г. он писал: «Я должен сказать тебе, Вильгельм, я буду счастлив вновь увидеть Берлин и всех вас. От здешней «идиллии» меня уже тошнит. Более свежий воздух Берлина пойдет на пользу моему здоровью» [3]. Вернувшись в Берлин, он ведет мучительную борьбу со смертельным недугом. Больной был окружен заботой и вниманием; его навещают старые друзья и совсем незнакомые люди. Поэт Куба вспоминал об этом времени: «Если в нашем Союзе писателей возникали серьезные трудности в работе, мы шли к Эриху Вайнерту и рассказывали ему обо всем ⟨...⟩ Он давал нам советы, советы чистейшего, кристально честного коммуниста, советы поэта, советы отважного, мужественного человека. Визиты к больному были кратковременны, но мы ценили эти минуты на вес золота. Если нам удавалось что-то особенно хорошее, если мы добивались значительных успехов, мы тоже шли к Эриху Вайнерту. И он радовался вместе с нами...» [4].

---

[1] О творчестве Вайнерта до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 282—295.
[2] *Вольф Ф.* Избранное. М., 1963, с. 395.
[3] Erich Weinert erzählt. Berlin, 1955, S. 121.
[4] См.: *Девекин В.* Эрих Вайнерт. М., 1965, с. 124.

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

Фотография

Когда в 1949 г. правительство ГДР приняло решение об учреждении Национальных премий, в списке первых лауреатов стояло имя Вайнерта. Год спустя ему была присуждена премия Мартина Андерсена-Нексе[5]. Тогда же избрали Вайнерта действительным членом вновь созданной Академии искусств.

В 1950 г. по всей республике широко отмечался шестидесятилетний юбилей поэта. Вся демократическая пресса, включая заводские многотиражки, сердечно приветствовала Вайнерта.

В 1952 г. Вайнерту вторично присудили Национальную премию. Его родной город Магдебург удостоил поэта звания почетного гражданина. У друзей еще теплилась надежда, что страшная болезнь отступит. Но тяжелая форма туберкулеза прогрессировала, и 20 апреля 1953 г. Э. Вайнерт скончался.

Он неутомимо трудился до последних дней своей жизни. На письменном столе остались планы рассказов, статей, темы стихотворений. Многочисленные наброски, завершить которые ему не было суждено, еще раз свидетельствовали о многообразии интересов Вайнерта и его удивительной целеустремленности. «Что такое красота?», «О границах уступчивости», «Как надо вести пропаганду против войны», «О понятии „народный поэт“» — на эти и многие другие вопросы собирался ответить Вайнерт-публицист. Остались ненаписанными «Поэма о великом столетии (1850—

[5] В 1950 г. датский писатель М. Андерсен-Нексе предложил выдать премию, составленную из его гонораров в ГДР, тому писателю, творчество которого в наибольшей мере способствовало пробуждению демократического, антифашистского сознания в немецком народе. Жюри под председательством А. Цвейга единогласно присудило ее Э. Вайнерту.

1950)», стихи о Флориане Гейере, призыв к немцам Западной Германии, стихотворение «Разве человек человеку волк?» и многие рассказы.

Творчество Вайнерта в послевоенные годы заметно сковано его болезнью. Большинство своих стихов он посвящает новой жизни и тем, кто помог прийти к ней. Однако в них продолжают звучать и сатирические ноты. В стихотворении «Попутчик» (1945) Вайнерт показывает немецким трудящимся «старого знакомого», бывшего рейхсканцлера фон Папена, представшего перед комиссией по денацификации. Решение комиссии дало возможность фон Папену — после «отпущения грехов» — снова занять видные государственные должности.

Негодованием и сарказмом полна другая сатира — «В тот раз все это так же начиналось». То, что в «Попутчике» рассматривалось как отдельное (хотя и типичное) явление, здесь приобретает характер широкого, значительного обобщения. С гневом поэт говорит о превращении Западной Германии в военный плацдарм для кровавой авантюры, о гальванизации фашизма, усиленно проводимой американскими оккупационными властями:

Итак, все обошлось, По крайней мере
Любой из них и жив и при делах.
Успел пролезть не в те, так в эти двери
И справкой заручиться впопыхах:
«Очищен от нацизма!» Что ж, довольно,
Испуг прошел, свалилась с плеч гора.
Закон дорогой обойден окольной,
Амнистию отпраздновать пора.
Вздохнула шваль нацистская свободней.
В порядке все: они среди своих.
«Очистить» их стараются сегодня,
А не страну несчастную от них.

(Пер. В. Бугаевского)

Вайнерт призывает немецкий народ не дать кучке обезумевших авантюристов ввергнуть Германию в новую, еще более ужасную катастрофу.

Злободневно продолжает звучать и поныне антифашистская сатира Вайнерта, живучими оказались и многие ее «герои»: например, когда в Западной Германии появился гитлеровский генерал Рамке и стало известно, что он должен занять высокий военный пост, журнал «Вельтбюне» опубликовал фронтовую листовку Вайнерта — стихотворение «Генерал и собака»[6].

Совсем в другой тональности написаны стихотворения «Вильгельму Пику» (1951), «Памяти Карла Осецкого» (1946), «Оттомару Гешке» (1952) и др. Светлой памяти Эрнста Тельмана посвящено стихотворение «Выполняя его завет» (1951). Образ Тельмана осмысливается поэтом во всем его историческом значении: фашистские палачи убили этого неутомимого и непримиримого борца, но заветы его живут и будут жить в веках.

В стихотворении «Вильгельм Пик» Вайнерт характеризует первого президента ГДР как славного продолжателя дела Либкнехта—Тельмана, которое находится теперь в надежных руках, в руках миллионов строителей новой Германии, возглавляемых СЕПГ.

Вайнерт видел, как укоренялись ростки нового в жизни первого германского государства рабочих и крестьян, как в ходе успешного демократического строительства переосмысливались старые понятия, складывались иные отношения между людьми. Этими мыслями полны стихотворения «Марш народной полиции» (1951), «Освобожденная земля» (1952), «Молодежь приветствует Социалистическую единую партию» (1950) и др. Весьма показательно стихотворение «К науке» (1950). Без науки люди блуждали бы, словно слепые, во тьме веков. Столетиями открывали пытливые умы законы природы и постигали суть вещей. На пути науки нераз вставали церковь, мракобесие, палачи, но они не в силах погасить светоч мысли. Однако прогресс в науке не принес благоденствия угнетенному и эксплуатируемому народу, и наука часто бывала вынуждена

---

[6] *Вайнерт Э.* Избранное. М., 1958. В основу листовки легло конкретное событие — бегство командующего 2-й немецкой парашютной дивизией Рамке в Англию. В сентябре 1944 г. бравый генерал бросил свои войска, сел со своей любимой собакой в самолет и перелетел Ла-Манш.

прислуживать «кровавой лженародной власти». Лишь сейчас она служит социалистическому созидательному труду:

Чтоб атомов бесчисленный поток
Победе человечности помог,
Чтоб одолело тьму всесилье света!
И солнцем знанья радостным согрета,
Да расцветет, как чудо-сад, планета!

(Пер. Л. Гинзбурга)

Внимание поэта приковано в первую очередь к молодому поколению, к тем, кому суждено жить в свободной демократической Германии, строящей социализм.

Жизнерадостно звучит песня Вайнерта о юных пионерах, которые с гордостью носят свои голубые галстуки и чувствуют себя «самой молодой партией», сражающейся за дело социализма. Пусть пока их «сражения» разворачиваются у школьной доски, за учебниками, на спортивных площадках — пионеры хотят быть достойными имени Эрнста Тельмана, которое присвоено немецкой пионерской организации. Как непохожа их жизнь на тяжелое, полное лишений, безрадостное детство ребятишек из рабочих семей в Веймарской республике!

Любовно и заботливо относился Вайнерт к молодежи, особенно к молодым писателям, видя в них надежду немецкой литературы грядущих времен. Теплыми чувствами согрето его «Приветствие молодым немецким поэтам» (1951):

Слышу новое в мотивах,
Полных силы и дерзаний,
На заводах, и на нивах,
И на стройках стройных зданий.

Честь вам, песни молодые,
Что добро несут народу,
Славят будни трудовые,
Правду, дружбу и свободу.

Честь поэтам, что готовы
И в печати и в эфире
Защищать оружьем слова
Мир во всем огромном мире!

(Пер. П. Железнова)

Прочный, длительный мир — вот важнейший залог расцвета новой демократической Германии. Вайнерт четко сознает, что ликвидация угрозы войны приобретает теперь первостепенное значение. В стихотворении «Страна, в которой началась война» (1952), посвященном пятнадцатилетию испанских событий, Вайнерт вспоминает, как политика невмешательства развязала руки фашистам Германии и Италии. Да и теперь, говорит поэт, кое-кто надеется развязать мировую бойню, используя для этого «испанский образец».

Единство трудящихся масс, международная солидарность сторонников мира, растущая мощь Советского Союза — вот в чем Вайнерт видит надежные гарантии того, что война «не пройдет!» Эти мысли поэт выражает в стихотворениях «Единство рабочего класса» (1946), «За вечную дружбу» (1952), «Песня о единстве» (1946) и др.

В 1952 г. во время Третьего съезда писателей ГДР Вайнерт, превозмогая недуг, пишет стихотворение «Долг писателя». В свойственной ему простой и доходчивой манере Вайнерт стремится выразить то, что волновало его всю жизнь, начиная с юношеского пророческого сна, когда он впервые ощутил себя народным трибуном:

Это он, писатель, ныне призван
Труд воспеть, который мы ведем,
Всех подняв на стройку новой жизни
Жарким поэтическим огнем!

Это он, поэт, певец свободы,
Должен стать глашатаем страны,
Возвестить решение народа,
Драться против смерти и войны.

Да! Молчанье было бы изменой!
Хочешь мира — бойню заклейми!
В этом — долг твой, высший и священный,
Перед всеми честными людьми!

(Пер. Л. Гинзбурга)

Важным аспектом творчества Вайнерта является его переводческая деятельность. Изданный в 1959 г. в Берлине однотомник его избранных переводов[7] насчитывает свыше 800 страниц. Прекрасно составленный Ли Вайнерт, вдовой и соратницей поэта, он показывает способность Вайнер-

[7] *Weinert E.* Nachdichtungen. Berlin, 1959.

Обложки стихотворных книг Э. Вайнерта

та воплощать на родном языке художественные индивидуальности самых разных поэтов: Франко и Потье, Шевченко и Лахути, Танка и Кулешова. Особенно удачно Вайнерт переводил стихотворения русских и советских поэтов — от Лермонтова и Блока до Твардовского. И не случайно — Вайнерт хорошо знал нашу страну, любил емкое и звучное русское слово, верно понимал образ мыслей советского человека. Все это позволило ему добиться бесспорных творческих удач. Очень интересен его сборник «Глава вторая мировой истории» (1947), в котором стихи Вайнерта органически сочетаются с его переводами советских поэтов. По свидетельству А. Дымшица, Вайнерт стремился, чтобы немецкий читатель узнал не только Пушкина, но и Лермонтова[8], Некрасова, Шевченко, а также русских революционных демократов — Белинского, Добролюбова, Чернышевского[9].

В переводческой деятельности Вайнерт твердо придерживался своих основных эстетических принципов. Они прежде всего проявились в отборе авторов и их произведении. В творчестве Потье, например, Вайнерта вдохновляли политические стихотворения: в них он почувствовал «смелость языка, какая бывает лишь у художника, революционное сознание и боевая страстность которого находятся в полном согласии»[10]. Справедливо считая Потье «первым революционно-пролетарским поэтом Франции», Вайнерт перевел свыше пятидесяти его стихотворений. Чтобы проверить воздействие своих переводов, Вайнерт читал их на митингах немецких рабочих, и с большим успехом. Поэт вспоминает: «„Но,— сказали мне позже товарищи,— это не только Потье, здесь столько же и от тебя". Что можно на это возразить? Может быть, именно это «переливание крови» сделало поэзию Потье для нас, сегодняшних немцев, более близкой и более жизнестойкой. Оно не повредит ей, ибо многие ночи последней зимы, в которые я беседовал с товарищем Потье наедине, убедили меня, что обе наши крови отлично уживаются»[11].

Этот принцип «кровного родства» был для Вайнерта очень важным. Он не цеплялся за частности и не стремился поразить читателя формальной точностью перевода. Переведенные Вайнертом произведения сохраняют лицо поэта и его особенности. Переводя стихотворения авторов, близких ему по духу, Вайнерт получал новые импульсы и как поэт.

Глубоко партийная поэзия Вайнерта прочно опиралась на богатые традиции. Определяя их, А. Дымшиц называет традиции Гервега и «Ново-Рейнской газеты», политических песен Потье и Беранже, традиции немецких рабочих хоров и поэзии баррикадных боев 1918—1923 гг. Не случайно и то, что Вайнерт высоко ценил Некрасова, Шевченко, Маяковского.

---

[8] О переводе «Демона» см.: *Greifenhagen G.* Erich Weinerts Nachdichtung von Lermontows Poem «Der Dämon».— Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe. Jahrgang XIV (1955), N 5, S. 637—646.

[9] См.: Erich Weinert — Dichter und Tribun. Berlin und Weimar, 1965, S. 62.

[10] *Вайнерт Э.* Избранное. М., 1965, с. 364.

[11] Там же, с. 367.

Сюда можно было бы еще прибавить имена Георга Веерта и — для раннего Вайнерта — Карла Крауса. В свою очередь поэзия Вайнерта создала плодотворную традицию, на которую опираются многие поэты ГДР[12]. Правильное ощущение перспективы, взгляд на человека как на творца своей судьбы, четкое понимание общественной значимости искусства — вот чему учатся у Вайнерта молодые поэты ГДР.

Однажды Э. Вайнерта спросили, почему он не пишет любовных стихотворений. «Все мои стихотворения — это стихи о любви»,— ответил поэт. Такой ответ не являлся парадоксом, он закономерно вытекал из беспокойной жизни и боевого творчества Вайнерта. Для Вайнерта было характерно удивительное единство поэтической и политической деятельности. Он всегда ратовал за активное вмешательство в действительность, направленное на ее революционное преобразование.

В основе его эстетического кредо лежит мысль о необходимости радикального переустройства мира:

К вам шар земной взывает, истязаем.
Теориями сыт по горло он.
Доселе мир был только объясняем,
Теперь он должен быть преображен.
(«К мыслителям». Пер. А. Голембы)

Стремясь сделать свою пропагандистскую поэзию действенной, Вайнерт, естественно, уделял много внимания вопросам формы, кропотливо работал над стихом, добиваясь точности, звучности, красочности. Из опыта своих выступлений он знал, что равнодушие к художественной форме жестоко мстит за себя, сводя на нет агитационное воздействие стихотворений. Однако все многообразие художественных приемов[13] Вайнерт подчинял своей сверхзадаче: сделать поэзию действенным оружием в борьбе за мир, прогресс и счастье человечества.

В Берлине, на пересечении улиц имени Генриха Манна и Курта Фишера, недалеко от дома, где жил Вайнерт после возвращения на родину, стоит большая мемориальная доска; на ней высечены слова поэта:

Мыслям — ясность,
Сердцам — огонь,
Кулакам — силу.

Вот качества, необходимые бойцу за правое дело. Вот качества, которые несут в себе и сегодня лучшие стихи Вайнерта.

Posdzech D. Das lyrische Werk Erich Weinerts: Zum Verhältnis von operativer Funktion und poetischer Gestalt in der politischen Lyrik. Berlin, 1973.
Василевская Н. В. Сатирическая басня Эриха Вайнерта.— Вопр. филол. (Ленингр. ун-т), 1974, вып. 4.
Девекин В. Н. Эрих Вайнерт. М., 1965.
Дымшиц А. Л. Певец борьбы.— В кн.: Дымшиц А. Л. Портреты и зарисовки. М., 1975.

[12] См., например, воспоминания В. Штранки и М. Циммеринга в кн.: Erich Weinert. Dichter und Tribun.
[13] Подробнее об этом см. Предисловие к кн.: *Вайнерт Э.* Избранное. М., 1965.

Глава пятнадцатая

ЛУИ ФЮРНБЕРГ

Творческий путь Фюрнберга, подобно Кишу и Вайскопфу, начинался в Чехословакии. Он был одним из тех, кто прокладывал пути немецкой социалистической поэзии XX в. Творческое наследие Фюрнберга стало неотъемлемой частью литературы ГДР.

Фюрнберг жил в ГДР в 1949—1952 гг., работая советником посольства по вопросам культуры при чехословацкой дипломатической миссии. В 1954 г. он окончательно переселяется в Веймар, становится одним из руководителей Института по изучению памятников классической немецкой литературы, а также журнала «Ваймарер байтреге». Фюрнберг принимает активное участие в литературной жизни ГДР — его избирают председателем Веймарского отделения Союза писателей, действительным членом Академии искусств. В 1956 г. ему присуждают Национальную премию.

После смерти поэта Академия искусств осуществляет издание полного шеститомного собрания его сочинений[1]. Произведения Фюрнберга пользуются большой популярностью среди читателей, его поэзия оказывает заметное влияние на молодых поэтов: его традиции ощутимы в творчестве Кубы, Г. Дейке, В. Вернера, Г. Калау. Многие стихотворения Фюрнберга стали в ГДР молодежными песнями («У тебя ведь есть цель впереди», «Новая жизнь» и др.).

Луи Фюрнберг (1909—1957) родился в моравском городе Йиглава в семье мелкого фабриканта. Учился в гимназии в Карлсбаде (Карловы Вары). В 1928 г. Фюрнберг становится членом Коммунистической партии Чехословакии. Он создает немецкую агитационно-пропагандистскую актерскую труппу «Эхо слева» (1932—1936), а затем вместе с Кубой — труппу «Новая жизнь» (1936—1938), пишет стихи, песни, кантаты, выступает как композитор, аккомпаниатор и певец. В 1933 г. труппа «Эхо слева» побывала с гастролями в Москве.

В марте 1939 г., после вторжения немецко-фашистских захватчиков в Чехословакию, Фюрнберга арестовали и подвергли особой пытке: в городе Соколове его поставили на грузовик и провозили под окнами рабочих библиотек, откуда фашистские бандиты сбрасывали на писателя груды книг. Фюрнберг чудом остался в живых, но почти потерял слух. Однако сломить его нацистам не удалось. Он писал жене на волю: «...мне не страшно, они могут меня только убить».

В августе 1939 г. Фюрнберг бежал из карлсбадской тюрьмы и после долгих мытарств добрался с женою и сыном до Иерусалима. В Палестине поэту пришлось терпеть не только материальную нужду. Его жестоко травили сионисты и реакционно настроенные эмигранты. Вместе с другими немецкими литераторами-антифашистами (А. Цвейгом, Э. Ласкер-Шюлер и др.) Фюрнберг ведет большую общественную работу: выступает с многочисленными лекциями и докладами, разъясняет сущность всемирно-исторической освободительной миссии Советского Союза, организует антифашистские политические и литературные вечера, редактирует под-

[1] *Fürnberg L.* Gesammelte Werke. Berlin und Weimar. Bd. 1—6. 1964—1971.

ЛУИ ФЮРНБЕРГ
Фотография

польную социалистическую газету, сотрудничает в журнале А. Цвейга «Ориент».

После разгрома фашизма, вернувшись в 1946 г. в Чехословакию, Фюрнберг работает корреспондентом коммунистических изданий в различных странах, комментатором пражского радио, сотрудником чехословацкого министерства информации. В 1954 г. он принимает гражданство ГДР.

Процесс формирования Фюрнберга-писателя, становления его идейно-эстетических взглядов весьма сложен. Пройдя через эстетские увлечения, преодолев настроения пессимизма, тоски, болезненной раздвоенности, Фюрнберг с начала 30-х годов посвящает себя борьбе за новое революционное искусство. Этому в большой мере способствует знакомство поэта с прогрессивной чешской литературой, благотворное влияние которой сказывается на всем творчестве Фюрнберга [2].

Идейно-эстетические поиски Фюрнберга отразились в его поэзии, прозе, в многочисленных литературно-теоретических работах: статья «Толстой и современность» (1945), «Какие писатели нам нужны?» (1955), в вышедшей посмертно своеобразной автобиографической книге «Год четырехлистного клевера» (1959).

В 1945 г. Фюрнберг так формулирует свое кредо: «Ни один художник больше не имеет права говорить о том, что он должен прежде всего служить звездам, а уж потом жизни. Служить звездам можно только тогда, когда служишь жизни» [3]. Он требовал пристального внимания к форме

---

[2] См.: *Вайсбах Р.* Народность и интернационализм (Луис Фюрнберг).— В кн.: Эстетические позиции: К марксистской литературной теории в ГДР. М., 1973, с. 107—130.

[3] *Fürnberg L.* Echo von links: Eine Auswahl. Berlin, 1959, S. 190.

литературных произведений, к художественной силе политической поэзии. В одном из его писем 1957 г. говорилось: «Я знаю, что политическое стихотворение выдвигает перед поэтом самые высокие требования. Ведь речь идет о том, чтобы написать не передовую статью, а стихотворение. И о том, чтобы написать очень хорошее стихотворение, ибо политическое стихотворение, чтобы запасть в мозг и сердце человека, должно быть особенно хорошим 〈...〉 следовательно, необходимо найти 〈...〉 самые лучшие и самые красивые слова 〈...〉 и чтобы все это лилось из души»[4]. Фюрнберг не раз заявлял о том, что стихи служат ему оружием. Он вел многолетнюю полемику против ложного понимания свободы творчества, декадентских концепций «чистого» искусства, различных проявлений модернизма в поэзии XX в.

Фюрнберг был разносторонне одаренным человеком — живописцем, композитором, музыкантом, певцом, журналистом, литературоведом, писателем. Он создавал пьесы («Стеклозавод» — 1947 г. и др.), новеллы («Праздник жизни» — 1939, «Новелла о Моцарте» — 1947, «Вук» — 1946, «Встреча в Веймаре» — 1952, «История болезни» — 1955, и др.), пробовал силы в жанре романа (сохранились лишь отрывки романа «Отпуск», над которым Фюрнберг работал с 1942 г. до смерти)[5]. Фюрнберг был талантливым переводчиком чешской поэзии на немецкий язык. Его переводы собраны в книге «Из богемских рощ и лугов» (1954).

Но прежде всего он был талантливым поэтом, который, по словам А. Цвейга, «обладал способностью воплощать в нежных, как почки на деревьях, словосочетаниях все, что волновало его душу»[6]. «Когда мы листаем книги Фюрнберга, нас захлестывает волна жизни двадцатого века...»[7],— говорил И. Бехер. Неповторимость лирики Фюрнберга заключается в умении поэта раскрывать всю сложность политически-философских и морально-эстетических проблем современности, всю безграничную полноту жизни человека и человеческого общества через субъективно-личные настроения и ощущения. «В строю пролетарских 〈...〉 поэтов Фюрнберг принадлежит к тем, в чьем искусстве частный феномен поднят до общественно-политического»[8],— отмечал Куба.

Ранние стихотворения Фюрнберга (порою под псевдонимом Nuntius) печатались в коммунистической периодике Чехословакии и Германии и в антологиях[9], выходили отдельными книгами[10]. В годы второй мировой войны в Лондоне публикуется поэтический сборник Фюрнберга «Ад, ненависть и любовь» (1943).

Если в 20—30-е годы между интимной и политической лирикой Фюрнберга существовал определенный разрыв, то в 40-е годы политическое и лирическое начала сливаются у поэта в единое целое. В корне меняется поэтическая палитра Фюрнберга. Поэт открывает для себя неисчерпаемое богатство природы. Расширяется и жанровый диапазон его поэзии. Кроме песен и баллад, он создает гимны, элегии, ищет разнообразные возможности поэтического выражения. Новое качество приобретает в произведениях Фюрнберга связь между поэзией и музыкой. Если раньше эта связь проступала преимущественно в склонности к жанру песни, то теперь музыкальный дар поэта придает его лирике особую нежность звучания, влияет на композицию стихотворений, которые часто строятся как музыкальные пьесы.

---

[4] *Richter H.* Das lyrische Werk Louis Fürnbergs. Berlin, 1966, S. 334.
[5] *Poschmann H.* Ein Roman von Louis Fürnberg.— Neue Deutsche Literatur, 1963, N 5, S. 148—151.
[6] *Zweig A.* In memoriam L. F.— In: Fürnberg L. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar, 1967, S. 432.
[7] *Becher J. R.* Denkendes Herz und fühlender Geist.— Neue Deutsche Literatur, 1957, N 8, S. 8.
[8] *Kuba.* Louis Fürnberg.— Neue Deutsche Literatur, 1958, N 6, S. 55.
[9] Auf lose Blätter geschrieben. München, 1927; Singesang: Verse von Anton Endrich, Louis Fürnberg und Hans Anton Huttig. Karlsbad; Prag, 1928.
[10] *Nuntius.* Echo von links.— In: Balladen, Lieder und Songs. Reichenberg, 1933; *Fürnberg L.* Worte der Liebenden. Prag, 1935; *Fürnberg L.* Lieder, Songs, Moritaten: Eine Auswahl. Basel, 1936.

Эти новые качества широко проявляются в поэтическом цикле 1946 г. «Эль Шат». В цикле использована история тридцати тысяч югославов (среди них женщины, дети, раненые партизаны), которые в 1943 г. были эвакуированы британскими властями в палаточный лагерь Эль Шат на окраине Синайской пустыни. Песчаные бури, голод, эпидемии — все это должны были вытерпеть люди, которых англичане пытались сломить, чтобы потом использовать их в борьбе против прогрессивных сил Югославии. Но партизаны выстояли и превратили кусок пустыни в один из участков югославской национально-освободительной борьбы за границами страны. После войны британские власти разместили здесь репатриантов разных национальностей из Палестины, и Фюрнбергу самому пришлось провести в лагере шесть недель. Под непосредственным впечатлением увиденного и пережитого он и создал свой цикл, состоящий из посвящения и двух частей; в первую — «Фрагмент Эль Шат» — входят 27, во вторую — «Кладбище Эль Шат» — 9 стихотворений.

Цикл «Эль Шат» состоит из своеобразных «пар» стихотворений, резко контрастных по темам и настроению, различных по ритмике, принципам рифмовки и т. д.; в таких «парах» второе стихотворение является логическим продолжением первого и в то же время его антитезой.

Два начала — лирический дневник автора и одновременно «эпос в стихах» [11] — воплощены в своеобразных сюжетных линиях — внутренней (настроение автора) и внешней (история лагеря). В первых стихотворениях цикла преобладают мрачные пейзажные зарисовки, преломленные через восприятие лирического героя, одинокого, обездоленного, лишенного надежды выбраться из пустыни, которая воспринимается как символ пустыни жизни, пустыни мира. Но постепенно от собственных настроений Фюрнберг переходит к эпическому повествованию, изображая героическую борьбу за жизнь, которую вели узники пустыни.

Третья линия цикла — остро сатирическая. Сарказм Фюрнберга направлен против лицемерия британских властей, создавших лагерь Эль Шат, но адрес сатиры, конечно, шире — это силы реакции, фашизма, войны.

Четвертая линия книги — философская. Размышления о лагере Эль Шат, о собственной эмигрантской судьбе, о страданиях человечества в годы войны выливаются в волнующую философскую лирику. Фюрнберг говорит об общественных и морально-этических нормах поведения, которыми обязан руководствоваться передовой человек нашего столетия. Поэт знает, что борьба за жизнь сопряжена с жертвами, страданиями, муками, что путь к справедливости тернист. И только тот может называться настоящим человеком, кто готов выдержать испытание («Не нужно триумфов»). Исходя из собственного жизненного опыта, Фюрнберг в стихотворении «Я шел без конца...» говорит о сложности развития человека на этом пути. Поэт признается, что его спутниками были сначала стыд и боль, потом — гнев и ненависть, в год победы его спутниками стали гордость и счастье. Поэт призывает людей выбирать путь наибольшего сопротивления. «Плакать легко» — пишет он в стихотворении, построенном на антитезе: плакать легко — смеяться трудно. Трудно смеяться, когда среди развалин и пламени пожаров раздаются стоны матерей и плач детей. Но поэт отстаивает необходимость самого трудного: смеяться! Ибо смеяться вопреки всему, когда боль терзает сердце,— это значит дарить надежду, бороться, строить, побеждать, это значит жить. А настоящая жизнь связана не с ненавистью, а с любовью.

Любовь к человеку Фюрнберг понимает в широком социально-философском смысле — как активную жизнеутверждающую силу («Благодарность жизни»), ибо нет на свете ничего прекраснее человеческого сердца, которое преодолевает страх, бессилие и боль («Ничего прекрасней сердца

---

[11] См.: *Wertheim U.* Nichts ist schöner als des Menschen Herz.— Neue Deutsche Literatur, 1961, N 1, S. 75.

нет»). Чтобы обеспечить расцвет подлинного гуманизма, необходимо уничтожить эксплуатацию человека человеком («Утро»).

В 1948 г. увидела свет поэма Фюрнберга «Испанская свадьба». В предисловии к первому изданию автор писал, что толчком к ее созданию явилось циничное сообщение в прессе — заметка о «сенсационной» аристократической свадьбе в Севилье, помещенная в одной из газет в декабре 1944 г. рядом с репортажем об ужасах Майданека [12].

В поэме отражены исторические события с середины 30-х до середины 40-х годов. Однако ее композиция определяется не хронологией. Идейное содержание произведения — борьба между варварством и прогрессом, обобщенная в грандиозных символах. Речь идет о гражданской войне в Испании, о второй мировой войне, о кровавой расправе британских военных властей над мирной демонстрацией женщин и детей в Афинах в декабре 1944 г. Поэт воспевает победителя фашизма — Советский Союз, повествует об антифашистском Сопротивлении народов Европы. Реальные эпизоды истории переплетаются с философскими раздумьями автора.

Фюрнберг свободно переходит от эпизода к эпизоду, от мысли к мысли, от образа к образу. Хотя в произведении заметны балладные элементы, «Испанскую свадьбу» следует рассматривать скорее как лирическую историческую поэму. Неожиданные ассоциации и образы, смелая символика, беспрерывно изменяющаяся ритмика, неожиданные аллитерации и рифмы, торжественность интонации, которая достигается многочисленными анафорами,— таков высокий патетический строй поэмы. Организующим началом выступает образ выдающегося испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки, памяти которого посвящено произведение.

Еще находясь в Палестине, Фюрнберг в конце 1945 г. начал работу над поэмой «Брат Безымянный» [13]. Поэма носит подзаголовок «Жизнеописание в стихах». Сюжет и главное идейное содержание — духовное развитие поэта, эволюция его сознания.

Чтобы глубже раскрыть эти процессы и критически их осмыслить, автор как бы раздваивает своего лирического героя. Он вводит традиционный мотив двойника, приглашая к беседе Брата Безымянного, т. е. свой собственный прежний образ. Этот мотив играет в поэме важную идейную и композиционную роль: прежнее «я» поэта ведет разговор с нынешним. Герой получает возможность говорить о своем прошлом с определенной дистанции, выносить ему приговор.

Поэма состоит из пролога и трех частей. Каждая часть представляет собой цикл отдельных стихотворений, сюжетно не связанных, однако прочно спаянных общим замыслом произведения.

В первой части изображено детство поэта и его сверстников в годы первой мировой войны, которая не оставила в их душах ничего, кроме ненависти. Далее герой поэмы — Брат Безымянный — показан в «беспомощных молитвах», в мучительных и безнадежных поисках счастья и смысла жизни. Творчески одаренная, впечатлительная натура, Брат Безымянный не приемлет капиталистического общества, но не выходит за рамки мелкобуржуазного бунтарства. Он ищет утешения то в любви, то в природе, то в одиночестве, то в равнодушии, то в мыслях о смерти, то в «чистом» искусстве.

Во второй части поэмы обрисовано начало иного, более успешного паломничества Брата Безымянного — в поисках подлинного человеческого счастья — в реальную жизнь.

Но путь этот отнюдь не легок. Отчаяние и одиночество по-прежнему терзают душу героя. Тема одиночества, варьируясь, настойчиво звучит в начале второй части:

Называй имена — все равно не найдешь себе друга.
Ничего позади. Ничего впереди.

---

[12] См.: *Fürnberg L.* Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 426.

[13] Первая редакция увидела свет в 1947 г., однако Фюрнберг продолжал работать над поэмой; окончательный вариант появился в 1955 г.

Каждый день, одинокий, ты бродишь по кругу.
Со скулящим сомненьем в груди [14].

Постепенно Брат Безымянный приходит к пониманию причин своей душевной трагедии, которые коренятся в несправедливости социального строя. Осознает он и враждебность буржуазии искусству, которое она стремится приспособить для защиты своих интересов:

У тебя талант!
Каждый фабрикант
Будет рад иметь змею ручную!...

Утратив веру в спасительную миссию поэта, Брат Безымянный в страданиях, колебаниях и муках находит наконец выход в общении с людьми, и это в корне меняет его мировоззренческую позицию. Мечта о светлом, исполненном гармонии существовании делает Брата Безымянного революционером. Вскоре он становится свидетелем кровавой расправы буржуазии с пролетариатом. Это событие — поворотный пункт в жизни героя. Фюрнберг вводит в текст поэмы написанную в 1931 г. «Дукскую песню». Жертвы Дукской забастовки вырывают Брата из «объятий могилы», выводят на «битву с горем, бедой и злом». Нет больше одиночества. Герой теперь прочно связан с землей, с миром людей:

Одиночества рухнули стены!
На ликующих улицах слейся с толпой.
Даже если один ты — весь мир с тобой.
И повсюду сердца-антенны!

В третьей части показан дальнейший путь героя. Он понимает, что отныне ему необходимо заново усваивать «азбуку жизни». Новые идеи, которые привели Брата Безымянного к благотворным переменам в его мышлении и поведении,— это идеи ленинизма. Вдохновенные, поэтические строфы Фюрнберга, в которых отражено могучее влияние на западноевропейскую интеллигенцию ленинского учения, принадлежат к высоким образцам современной поэзии.

В руки Брата Безымянного попадает книга В. И. Ленина «Государство и революция». Вначале он воспринимает ее скептически. Но вот он начинает вдумываться в содержание прочитанного:

Так что за маг околдовал меня,
Заполнив разом все мои пробелы?
О, эта книга жгла сильней огня...
Весна победно песнь свою запела
В тот самый день, когда он спас меня.

По-новому осознает теперь Брат Безымянный и миссию поэта. Ощутив прочную почву под ногами, он стремится вслед за Гейне «быть не флейтой, а фанфарой» и видит призвание «мечтателя и солдата революции» в том, чтобы поведать людям историю своего духовного возрождения. «Теперь все это воскресить в поэме...» Кульминационными являются последние строфы, в которых он определяет место поэта в новом обществе. Обращаясь к партии, к рабочему классу, Брат Безымянный (в его образе теперь сливаются герой и автор) заявляет о своем полном приятии нового мира, о том, что он ощущает себя его активным строителем:

О, неужели совершилось чудо,
Что уцелел я, что остался жив,
Что вовремя я выбрался оттуда
Себя служенью жизни посвятив?

Что для меня окончилось проклятье,
Что свергнут в прах придуманный кумир,
Что я дорос до безымянных братьев,
Чьи руки переделывают мир!

Эти строки содержат принципиальную полемику Фюрнберга с Рильке в трактовке имени «Безымянный». У Рильке «безымянность» являлась символическим выражением некой «высшей жизненной формы», которой достигает человек, «найдя себя». В поэме Фюрнберга категория «безымянности» получает совсем иной философско-эстетический смысл. В ходе

[14] «Брат Безымянный» приводится в переводах Л. Гинзбурга.

поэмы он меняется. Если вначале имя «Безымянный» означало неизвестного любителя искусства, то потом оно получает значение «брата безымянных», которые меняют лицо земли и сами меняются и растут. И называться Безымянным в таком понимании — для человека высокая честь.

«Брат Безымянный» занимает в творчестве Фюрнберга особое место. В поэме сосредоточились главные темы, идеи, мотивы, присущие всей лирике поэта, использованы поэтические формы, к которым он обращался в течение всего творческого пути. Элементы баллады, гимна, песни, элегии, эпиграммы переплетаются между собой и создают единый организм. Блестящий мастер ассонанса и аллитерации, Фюрнберг достигает в поэме большой выразительной силы.

В поэме объединены черты исторического произведения и автобиографического стихотворного цикла; такой принцип созвучен многим произведениям литературы ГДР, появившимся одновременно или вслед за «Братом Безымянным» («Признание художника новому миру» Э. Вайнерта, «Путь в Сталинград» Ф. Фюмана, «Автопортрет» Г. Маурера, и др.).

Фюрнберг успешно работал в жанре сценической кантаты, который он широко использовал еще в выступлениях труппы «Эхо слева». Поэт написал около двух десятков кантат[15], значительная часть которых, к сожалению, утрачена. Если кантаты 30-х годов были преимущественно призывами (в них преобладали хоровые партии, социально-политическая, публицистическая лексика), то в дальнейшем Фюрнберг находит для кантаты иное содержание и иную форму. Освещение исторических событий через судьбу отдельного человека, широкое интимно-лирическое начало, зримость и пластичность картин, обращение к природе, гармоническое чередование сольных и хоровых партий, разнообразие ритмики — все это придает кантатам Фюрнберга 40—50-х годов динамическую напряженность и драматизм. Примерами такой высоко эмоциональной поэзии могут служить «Ноябрьская кантата» (1956), «Песня о молодежи» (1957) и др.

За 1946—1957 гг. Фюрнберг создал более 200 стихотворений. Часть из них составила сборники «Странник, идущий навстречу утру» (1951), куда вошли произведения 1946—1951 гг., и «Дивный закон» (1956), который объединил стихи разных лет. Остальные печатались в периодической печати либо оставались в рукописном наследии поэта и были опубликованы посмертно.

Тематика послевоенной поэзии Фюрнберга разнообразна: пейзажи, обращения к родным и друзьям, философские раздумья о жизни и смерти, о добре и зле. В поэзии Фюрнберга постоянно ощутимы и грандиозные события эпохи и конкретные факты современности. Как отмечал один из критиков, преданность Фюрнберга «рабочему классу и социализму становится поэтическим объектом благодаря тому, что является чем-то трудно добытым и одновременно драгоценным, неприкосновенным и окончательным»[16].

Среди стихотворений, созданных Фюрнбергом в конце 40-х — начале 50-х годов, есть и резко сатирические; в них он критикует проявления бюрократизма, догматизма — всего, что мешало новой жизни: «Из пропастей окаменевшего сердца», «Милый боже, умертви глупость» и др.

Вместе с тем в этих произведениях звучит непоколебимая вера поэта в коммунистическую партию, в торжество ее справедливого дела. «Мой партийный билет — лучшее, что у меня есть»,— говорит Фюрнберг в стихотворении «Мой партийный билет». Поэт сравнивает партию с матерью, согревающей и никогда не покидающей в беде своих детей («Партия»).

Через все зрелое творчество Фюрнберга проходит тема любви к чешской земле. Стихотворения Фюрнберга, посвященные горячо любимой Чехии, составили отдельную книгу стихотворений — «Родина, которую я

---

[15] См.: *Fürnberg L.* Lieder, Songs, Kantaten. Leipzig, 1956.
[16] Louis Fürnberg. Ein Buch des Gedenkens zum 50. Geburtstag. Berlin, 1959, S. 118.

всегда подразумевал» (1964). Другая ведущая тема в творчестве Фюрнберга — тема СССР. В течение десятилетий поэт во множестве стихотворений приветствовал нашу страну, писал о героических подвигах советского народа, говорил о его достижениях. Последним большим произведением Фюрнберга, посвященным Октябрьской революции и Советской стране, была поэма «Вселенский гимн» (1958). Поэма осталась незаконченной. Впоследствии ее завершил Куба.

Меж былью и небылицей
в начале моей весны
я жадно читал страницы
невиданной новизны.
(Пер. Л. Гинзбурга)

Так начинает Фюрнберг свою поэму и далее, в столь же стремительных, крылатых строфах, развертывает историю нашей страны с первых дней войны, планируя довести повествование до XX съезда партии и празднования сорокалетия Октября. Ведущая идея «Вселенского гимна» — обновление мира, тот глубинный и всеохватывающий процесс, который, начавшись с Октябрьской революции, привел к возникновению мировой системы социализма [17].

В центре поэмы — образ Ленина, давно привлекавший Фюрнберга. Поэт стремился показать великую роль Ленина и его трудов в истории рабочего движения, в истории человечества («Моя партия» — 1950). Одновременно образ Ленина имеет у Фюрнберга и иной аспект. Немецкого поэта, как и Маяковского, привлекает в личности Ленина «лицо человека».

Наиболее широко дана эта тема во «Вселенском гимне». Поэт ставит перед собой цель объединить картину бессмертных, исторических ленинских деяний с «камерной музыкой» — с изображением личных особенностей Ленина. Рассказывая о жизни и деятельности Ленина, Фюрнберг воплощает в образе Ильича свой идеал руководителя партии и народных масс:

На пьедестале вечности,
над толпами вознесен,
во всей своей человечности
мне явственно виден он.
(Пер. Л. Гинзбурга)

«Вселенский гимн» был утверждением эстетических идеалов социалистической литературы, полемикой против «чистого» искусства. Острие поэмы направлено, в частности, против Готфрида Бенна, чье эстетическое кредо звучало так: «Современное стихотворение, абсолютное стихотворение, является стихотворением без веры, без надежды, стихотворением, ни к кому не обращенным, стихотворением из слов, которые вы увлеченно монтируете» [18].

Фюрнберг нарочито избирает для своей поэмы строфу, широко использованную Бенном и получившую среди немецких поэтов название «бенновская строфа». Но поэтические приемы Бенна служат у Фюрнберга иной цели. Неповторимая красота и напряженность «Вселенского гимна», полнота и сила его звучания, мелодичность и динамика языка вытекают из социалистического идейного содержания поэмы.

«Вселенский гимн» как бы венчал третью сквозную тему в зрелой поэзии Фюрнберга — тему обличения буржуазного эстетства и утверждения революционизирующей, воспитательной, преобразующей роли искусства. В 40—50-х годах Фюрнберг резко выступает во многих стихотворениях против литераторов-модернистов, иронически именуя их «нежными певцами», «лунатиками при дневном свете», «живописцами на блеклом фоне», не замечающими, «что их бездушные мраморные лица запятнаны

---

[17] См.: *Richter H.* «...wie sich die Welt erneut».— Neue Deutsche Literatur, 1958, N 8, S. 98.

[18] *Benn G., Schneider R.* Soll die Dichtung das Leben bessern? Wiesbaden, 1956, S. 18.

кровью». Отвечая на утверждения, будто социалистические художники уничтожают искусство, Фюрнберг в «Стихах для календаря» (1957) говорит, что поэзия призвана служить труженикам, которые своими руками перестраивают мир.

Еще одна ведущая тема поэзии Фюрнберга — философское осмысление жизни и смерти, тема, неразрывно связанная с таким сложным вопросом, как отношение Фюрнберга к Рильке.

Если в 20-е годы Рильке был для Фюрнберга единственным кумиром, то в дальнейшем эстетические интересы поэта значительно расширяются. Он обращается к традициям и экспрессионизма (Ф. Верфель, Г. Гейм, Г. Тракль), и классики (И. В. Гёте, Ф. Гёльдерлин, Н. Ленау, Г. Гейне), и к опыту послеоктябрьского революционного искусства Чехословакии (И. Волькер, С.-К. Нейман, В. Незвал и др.), Германии (Э. Вайнерт, Б. Брехт, К. Тухольский, Э. Буш, Г. Эйслер), СССР (В. Маяковский). Однако интерес к этому поэту не оставляет Фюрнберга до конца дней, что находит постоянное отражение в его теоретических работах и художественных произведениях.

Черты общности в поэзии Рильке и Фюрнберга весьма подробно освещены в трудах литературоведов Чехословакии и ГДР [19]. Г. Рихтер показывает, что вся литературная деятельность Фюрнберга с начала и до конца тесно связана с Рильке. Об этом свидетельствуют многочисленные цитаты из Рильке и намеки на него, тематические и стилистические реминисценции, даже общность в построении стиха, в принципах рифмовки и т. д. Слепое преклонение юного Фюрнберга перед Рильке сменяется во второй половине 30-х годов критическим отношением и одновременно стремлением творчески развить лучшие достижения Рильке. Фюрнберг учится у Рильке видеть и передавать тесную взаимосвязанность явлений во всех сферах бытия. Фюрнбергу импонировала ранимость Рильке, его способность откликаться на человеческое страдание. Фюрнберг отстаивал право человека на скорбь, печаль, не раз писал о шрамах, которые навсегда остаются в человеческой душе после тяжелой внутренней борьбы. В дневнике от 26 марта 1946 г. он замечал: «Душою я склонен впадать в отчаяние, но разум мой этому противится. Поэзию отчаяния я считаю антигуманной и горячо против нее восстаю» [20].

Присоединившись к революционной борьбе пролетариата, Фюрнберг стремится осмыслить отдельную человеческую судьбу в социально-политическом контексте. Главное желание поэта — увидеть человека радостным, счастливым, освободить его душу от гнета страданий, одиночества, неудовлетворенности, раздвоенности. И единственное средство для такого морального раскрепощения и обновления человека Фюрнберг, в отличие от Рильке, видит в социальном освобождении. Победа социализма означала для Фюрнберга прежде всего победу жизни, победу радости, которая должна стать, по его мнению, внутренним смыслом человеческого существования. Поэтому зрелая поэзия Фюрнберга в большей мере превращается в творческую полемику с пессимизмом Рильке, с присущим ряду его произведений культом смерти. «В нашу эпоху великой орфографической реформы жизни слово „смерть" пишется все более мелкими буквами» [21],— отмечал поэт в 50-е годы.

Сохраняя любовь к Рильке, защищая его от искажающего толкования эпигонов, Фюрнберг решительно отбрасывает в произведениях Рильке то, что мешает поступи новой жизни. Стихи Рильке, пишет он в 1957 г., «утешение для тех, кто бежал от мира, для убогих душою и телом, вегетарианская диетическая кухня, пища для слабых и больных. Такие стихи я писал только в трудные для меня часы, и я их не любил, потому что

---

[19] См.: *Reimann P.* Louis Fürnberg — Erinnerungen und Gedanken.— In: Reimann P. Von Herder dis Kisch. Berlin, 1961, S. 194—210; *Richter H.* Louis Fürnberg und Rainer Maria Rilke.— Weimarer Beiträge, 1964, N 6, S. 839—859.

[20] См.: *Wolf G.* Der Dichter Louis Fürnberg. Berlin, 1961, S. 86.

[21] *Fürnberg L.* Das Jahr des vierblättrigen Klees.— In: Fürnberg L. Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 47.

я не любил и свои трудные часы — они не были жизнью, ибо жизнь сильна и молода и имеет вкус мяса, хлеба и вина»[22]. И. Бехер говорил: «Мыслящее сердце и чувствующий разум Фюрнберга в дискуссии с таким сложным феноменом, как Рильке, его разгадали, при этом преодоление манеры Рильке одновременно привело к своеобразному реалистическому возрождению Фюрнберга-поэта»[23].

В стихотворениях Фюрнберга, где говорится о старости, о приближении и неизбежности конца, одновременно звучит светлый гимн вечному круговороту природы, «дивному закону» рождения, умирания и воскресения, гимн непобедимому диалектическому единству всего живого. В стихотворении «После полуночи» поэт говорит: «Прядутся белые нити и окутывают мои волосы серебристой сетью. Я наслаждался жизнью, и я должен заплатить жизнью. Таков дивный закон». Наиболее ярко эта идея выражена в стихотворении «Эпилог» (1950); воплотившись в развернутую метафору, она несет в себе философское обобщение:

Если я вернусь однажды
к истокам дней моих,
в глубину лесов,
в древний край туманов,
по моей родной земле
я буду тосковать.
Я не найду покоя нигде,
возненавижу могильный прах,
что захочет ко мне подольститься.

И с подснежником первым
я взойду на лугу,
на проталине желтой;
Я с кротами вместе взрою
Землю надо мной.

Если я вернусь однажды
к истокам дней моих,
я пойму, что стал чужим
там навеки.

(Пер. Г. Раггауза)

Талантлива и своеобразна проза Фюрнберга. К сожалению, он не успел завершить многих прозаических произведений. Из законченных надо отметить прежде всего «Новеллу о Моцарте» (1947) и «Встречу в Веймаре» (1952).

В центре первой из них — фигура любимого композитора Фюрнберга. Действие происходит в Праге осенью 1787 г., в канун постановки оперы Моцарта «Дон-Жуан». Это событие в жизни Моцарта лежит и в основе известного рассказа Эдуарда Мёрике «Моцарт на пути в Прагу» (1855). Но если Мёрике окутал фигуру Моцарта романтическим флером, то Фюрнбергу тридцатилетний композитор видится как воинствующий гуманист, как свободолюбивый представитель третьего сословия. Всесторонне очерченный характер Моцарта раскрывается в новелле постепенно. Вначале он как бы намечен пунктиром в скромном, но исполненном высокого человеческого достоинства поведении Моцарта в салоне чешского композитора Франца Рушека, а затем полностью проявляется в беседе со знаменитым итальянским авантюристом и писателем Казановой. В идейно-нравственном поединке Казановы и Моцарта, спорящих, казалось бы, только об искусстве, обнаруживается историческая обреченность феодального мира и вырисовываются приметы близящейся революции, победы народа, для которого сознательно создает свое демократическое искусство Моцарт[24].

Изящество слога, четкость композиции, утонченная стилизация языка моцартовской эпохи, умение несколькими скупыми штрихами обрисовать характер и воссоздать атмосферу времени, способность захватить читателя не внешним сюжетом, а остротой психологических коллизий—эти качества, присущие «Новелле о Моцарте», отличают и «Встречу в Веймаре».

В этом произведении, которое сам Фюрнберг называл диалогизированным эссе, речь идет о пребывании Адама Мицкевича в августе 1829 г. в Веймаре, куда польский поэт приехал, чтобы поздравить Гёте с его восьмидесятилетием.

---

[22] Ibid., S. 146.
[23] *Becher J. R.* Denkendes Herz und fühlender Geist.— Neue Deutsche Literatur, 1957, N 8, S. 9.
[24] См.: *Geerdts H. J.* Louis Fürnbergs Mozart-Novelle.— In: Geerdts H. J. Literatur unserer Zeit. Rudolstadt, 1961, S. 100—113.

Опираясь на исторические факты и документы, Фюрнберг в то же время дает свободу творческой фантазии, за которой, однако, просматривается правда эпохи с ее реальными событиями, людьми, обычаями, с ее общественной, научной, художественной мыслью. С великолепной пластичностью выписаны и фигура Гёте, за чьим олимпийским спокойствием и внешней неприступностью скрыты гениальный ум и глубокая сердечность, и образ Мицкевича, темпераментного певца свободы, чье сердце отзывается на боль всех униженных, гонимых и попираемых на этой земле. Болит оно и за Гёте, который, хотя и вынужден приспосабливаться к косным порядкам и нравам отсталой раздробленной Германии, не теряет горячего интереса к жизни и остается ее суровым и неподкупным судьей.

В каких бы жанрах Фюрнберг ни выступал, он всегда возвращается к актуальному, волновавшему его вопросу о служении художника передовым идеям своего времени. По словам А. Абуша, он оставил «душевно-живое наследие, которое освещает и прокладывает пути в завтрашний день» [25].

Becher J. Denkendes Herz und fühlender Geist.— Neue Deutsche Literatur, 1957, N 8.
Fühmann F. Louis Fürnberg.— Sinn und Form, 1967, N 4.
Komáromi S. Revolution und Erbe im literarischen Kampf der Zeit.— Weimarer Beiträge, 1969, N 6; 1971, N 5.
Poschmann H. Louis Fürnberg.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Richter H. Das lyrische Werk Louis Fürnbergs. Berlin, 1966.
Weisbach R. Zur ästhetischen Position Louis Fürnbergs.— In: Positionen. Leipzig, 1969.
Wolf G. Der Dichter Louis Fürnberg. Leben und Wirken. Berlin, 1961.
Знаменская Г. Н. Предисловие.– В кн.: Фюрнберг Л. Избранное. Хермлин. Ст. Избранное. М., 1974.
Гинзбург Л. Цена пепла: Немецкие заметки. М., 1962.
Девекин В. Ничего прекрасней сердца нет.— Иностр. лит., 1975, № 12.
Мотылева Т. Луис Фюрнберг — критик и публицист.— Иностр. лит., 1974, № 11.

[2] *Abusch A.* Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Berlin und Weimar. 1967, S. 539.

Глава шестнадцатая

ГЕОРГ МАУРЕР

Коренной поворот в творчестве Георга Маурера (1907—1971), видного поэта, переводчика и литературного критика, неразрывно связан с образованием и становлением ГДР. Когда после 1945 г. он снова начал писать стихи, ему было около сорока лет — «для лирического поэта, желающего начать все сначала, возраст солидный»[1]. За плечами лежали годы творчества, не принесшие поэту ни признания, ни внутреннего удовлетворения. Он прошел путь от неверия в общественный прогресс к исторически оправданному оптимизму, к утверждению высоких нравственных ценностей социализма. Осмысление этого пути, многообразие новой социалистической жизни стало центральной темой его творчества.

Маурер выработал свой поэтический почерк, свою систему образов и метафор, свою неповторимую поэтику. Его «лирическая философия» (Ф. Фюман) нелегка для восприятия, требует интеллектуального напряжения и углубленного прочтения, но она всегда рациональна в своих посылках и выводах. Ее красота и значительность — в глубине поэтической мысли, в необычной динамике синтаксиса, в точности сравнений и богатстве ассоциаций.

Маурер был не только поэтом, но и воспитателем. Долгие годы он преподавал в Литературном институте имени Иоганнеса Бехера в Лейпциге. Свою задачу поэта он видел как в художественном освоении крупнейших тем современности, так и в активном воздействии на общественное развитие, в воспитании народа. В произведениях Маурера четко отражена его позиция писателя ГДР, его активная борьба за мир и социализм, за нового человека.

Детство Маурера прошло в маленьком городке Зэксиш-Регене (румынская Трансильвания), куда его предки переселились еще в средние века. Семья жила в бедности, хотя отец был учителем, а какое-то время и директором школы. Будущий поэт воспитывался в традициях христианской религии. Большим событием для школьника Маурера явилось изучение классической немецкой литературы. Стипендия Общества немецких переселенцев в Румынии давала возможность продолжить учебу в Германии, и в 1926 г. Маурер стал изучать историю искусств, германистику и философию в Лейпцигском университете. Потрясение и растерянность — вот те чувства, которые испытал студент-провинциал, попав в большой капиталистический город. «Я жил вне времени,— скажет о себе Маурер тридцать лет спустя.— ...Чтобы защитить себя, я начал вырабатывать в себе несокрушимое метафизическое начало»[2]. Маурер плохо разбирался в реальной жизни, в идейной борьбе, клокотавшей в тогдашней Германии. Когда произошел фашистский переворот, Маурер был человеком, далеким от политики. В начале 1934 г. он оставил университет, не закончив диссертации об итальянском художнике-маньеристе Ф. Бароччи, и стал плохо оплачиваемым репортером «Нойе лейпцигер цайтунг».

---

[1] *Maurer G.* Über mich.— In: Dichtung ist deine Welt: Selbstaussagen und Versuche zum Werk Georg Maurers. Halle (Saale), 1973, S. 15. В этой книге, подготовленной учениками и друзьями поэта, собран ценный материал, освещающий его жизненный и творческий путь.

[2] Dichtung ist deine Welt. S. 10.

Настроения того времени отразились в сборнике «Вечные голоса» (1936), включавшем в себя стихотворения 1930—1936 гг. В стихах, написанных под сильным влиянием Р. М. Рильке, полностью отсутствуют приметы времени. Поэт живет словно под стеклянным колпаком, наедине со своими мечтами, своей растерянностью и беспомощностью. Отчаявшийся человек ищет спасения и поддержки в религии, тщится за непонятной и страшной действительностью услышать «вечные голоса», прозреть некий тайный смысл происходящего. В циклах сонетов «Страсти Христовы» и «Лютер в монастыре» он подчеркивает мученичество христианских святых, их внутреннюю несокрушимость. Реальные события, истинные силы истории были недоступны пониманию молодого поэта.

Чтобы научиться видеть мир в его социальных взаимосвязях, Маурер пришлось пережить годы фашистского террора, войну, плен, возвращение в Лейпциг, трудное вживание в новую действительность. Только в социалистическом обществе поэт открывает возможности для преодоления внутренней разорванности и отчужденности, для воплощения реального, действенного гуманизма. Марксизм, изучение которого стало для Маурера подлинным откровением, указал ему путь к художественному постижению мира. Отказ от герметизма прежней лирической позиции и обращение к действительности сделали возможным открытие богатейшего общественного опыта и осмысление его в новой исторической перспективе.

Основными мотивами поэзии Г. Маурера становятся труд и любовь — силы, способствующие преобразованию человека, общества и природы.

Первой попыткой выразить новое мироощущение стал сборник «Песни времени» (1948), состоящий из написанных в 1946 г. «Гимнов» и созданных годом позже сонетных циклов «Освобождение», «Человек», «Трудящиеся». Несмотря на очевидные усилия автора освободиться от груза прошлого, структуру гимнов и сонетов все еще определяют религиозные представления. Причины национальной катастрофы поэт видит в победе «демонического» начала над добром, в забвении «бога», под которым подразумевался гуманистический идеал классической эпохи. В сонетах сборника на смену прежнему идеалу приходит трудящийся человек, но он обожествляется, возводится в ранг нового «творца мира». В сборнике преобладает абстрактный призыв к добру, образ трудящегося, творящего человека далек от классовой определенности. Поэт убежден, что именно рабочему принадлежит решающая роль в построении лучшего общества. В 16-м сонете цикла «Трудящиеся» он призывает:

Разбейте на осколки веру в рай,
Рожденный без участья человека.

Если «Песни времени» были явлением переходным как по форме, так и по содержанию, то созданный в начале 1950 г. цикл «Сознание» (опубликован в 1956 г.) положил начало разработке мировоззренческих проблем, определивших дальнейшее развитие поэзии Маурера. В радостном настроении внутреннего освобождения создавался «Трехстрофный календарь» (1950—1951, опубликован в 1961 г.) — один из лучших поэтических циклов Маурера и, несомненно, самая популярная его книга. Она состоит из коротких трехстрофных стихотворений о природе и любви, завершенных по форме и в то же время связанных идеей единства человека и природы; ритм задается естественной сменой времен года — от весны до весны, от «Мартовского пейзажа» до «Мартовского воздуха».

Яркая, неожиданная и неусложненная образность, варьирование стихотворных размеров, преимущественно краткостопных ямбов и хореев, разнообразие тем и богатство инструментовки, органическое сочетание чувственного восприятия и глубокого осмысления — все это делает «Трехстрофный календарь» ликующим гимном обретенной гармонии мира. В лучших стихотворениях цикла Маурер избегает чисто понятийной аргументации, смысл его поэзии вытекает из столкновений образов, заключен в подтексте, в тональности стихотворения. Поэтому в каждой за-

ГЕОРГ МАУРЕР

Фотография

рисовке «Календаря» как бы незримо присутствует четвертая строфа, ведущая к постижению общего на примере конкретного, зримого образа («Трехстрофное»).

Поэт рисует себя в плену леса и луга — и сравнивает с веселой девушкой, окруженной говорливой ребятней («Освобождение»). Освобождение, таким образом,— это новый плен, но плен радостный и желанный, пленение новой действительностью. Напряжением ума поэт пытается найти «емкое понятие», чтобы «вместить» в него немыслимую зелень травы, но она снова и снова прорастает через понятие («Зелень травы»). Так проводится мысль о примате бытия над сознанием. Поэт не ищет у природы утешения, как раньше, она для него равноправный партнер; он не скорбит о бренности жизни и мимолетности мгновений, а упивается келлеровским «золотым изобилием мира», понимая, что жизнь бесконечна и что каждое летучее мгновение подготавливает последующее и живет в нем («Мартовский пейзаж», «Закат солнца» и др.).

Маурер очеловечивает природу, но не противопоставляет себя ей, а ведет с ней беседу на равных. Рисуя отношения между людьми, он часто пользуется олицетворением, подчеркивая единение человека с природой, как, например, в известном стихотворении «В полдень»:

«Уляжемся под этот склон,—
сказало небо луговине.—
Ты близким напиши поклон,
а я добавлю росчерк синий.

На этом кончим день забот».—
Она глядит на небосвод
и говорит ему любя:
«Что я была бы без тебя!»

А он раскинулся над ней:
«Что толку в удали моей,
когда б я силу синих крыл
в тебе, зеленой, не укрыл!»

(Пер. Р. Френкель)

В жизнерадостных и красочных фабульных стихотворениях «Календаря» Маурер по-своему продолжил и развил традиции пейзажной лирики, представленной в немецкой литературе именами романтиков, в первую очередь Ф. Гёльдерлина и Э. Мёрике. Но в отличие от своих предшественников Маурер не замыкается в скорлупу собственных душевных переживаний. Историзм и диалектичность мировосприятия Маурера ощущаются не только в тех стихах, которые несут в себе приметы времени, но и там, где затрагиваются «вечные темы»: рождение, смена поколений, любовь, смерть. Это стихи нашего современника, поэта новой социалистической эпохи. В эти же годы становится заметным отход Маурера от поэтической традиции Рильке.

С точки зрения формы «Трехстрофный календарь» остался эпизодом в эволюции поэта. В 50—60-е годы Маурер, считавший основополагающим условием художественного творчества необходимость постоянного, непрерывного постижения меняющейся действительности, обратился к философской лирике, которая требовала иных средств выражения.

В сборнике «42 сонета» (1953; написан в 1951 г.) творческий опыт, обретенный в наивно-чувственных зарисовках «Календаря», получил «поэтико-теоретическое» выражение в традиционной сонетной форме. В трех циклах, озаглавленных «Исповедь», «Начало пути» и «Новое слово», поэт стремится привести свое мировоззрение, выработанное благодаря изучению трудов К. Маркса и В. И. Ленина, в соответствии с практикой социалистического строительства в ГДР. Маурер воспевает «родину человечества» — социализм, его полемика с силами прошлого становится глубже, острее, объемнее.

Традиционным пятистопным ямбом написано еще одно этапное произведение Маурера — лирический репортаж «Путешествие по республике» (1953). Возникшая в результате поездки поэта по республике с группой румынских писателей, поэма превратилась в «поэтическое путешествие»[3] по ГДР, действительность которой наполняет поэзию Маурера новым содержанием:

Земля ликует, навсегда стирая
морщины-межи со своих полей.
Она была по воле палачей
истерзана от края и до края.
Теперь следы былого торопливо
она с лица стирает своего,
гордясь безбрежной золотою нивой,
как отраженьем солнца самого.

(Пер. П. Железнова)

Образ человека труда становится конкретнее, убедительнее, духовно богаче. Особый «благородства знак» поэт находит не во внешнем облике строителей новой жизни, а в их сердцах и помыслах, в единстве с партией, поставившей своей задачей «владыкой мира сделать труд». Поездка стала для него огромным эмоциональным переживанием, так много поэзии и красоты открылось вдруг его поэтическому взору.

Маурер — лирический поэт философского склада. Он не останавливается на поэтической фиксации действительности, а идет вглубь, осмысляет ее, стремится к осознанию непосредственного опыта: «Без опыта нет лирики, без осознанного опыта нет реалистической лирики»[4]. В своих циклах он разрабатывает ключевые вопросы исторического бытия человека, его социальных взаимосвязей, его отношения к природе и научно-техническому прогрессу. Образный строй и лирические интонации поэзии Маурера соотнесены, как правило, со становлением его диалектико-материалистического мировоззрения. «Главное,— писал он в своем «Крат-

---

[3] Так поэма была названа позже, когда Г. Маурер включил ее в одноименный сборник «Поэтическое путешествие» (1959).

[4] *Maurer G.* Der Wirklichkeit unser Engagement: Ein Gespräch mit Heinz Czechowski.— In: Dichtung ist deine Welt, S. 38.

ком эстетическом исповедании»,— чтобы структура стихотворения по-своему отражала структуру человечества или даже мира, была внутренним отражением причинной связи мироздания в той мере, в какой мы ее познаем или ощущаем» [5].

Космической масштабности замыслов и глубине лирико-философского постижения мира мало соответствовала гладкая закругленность рифмованных строк и формальная завершенность лирических миниатюр. Маурера тянет к развернутым циклам, позволяющим объемно и всесторонне охватить явления во всей их диалектической противоречивости. Характерной приметой поэзии Маурера является цикличность со строго продуманной организацией каждого цикла; ведущим жанром становится философский гимн, раскованное лирическое раздумье, в котором сплавлены воедино и творчески преображены гимнические традиции Гёльдерлина, Рильке, Неруды. Маурер все чаще прибегает к свободному стиху без деления на строфы, со сложной и неравномерной ритмикой и постоянно меняющимся интонационно-мелодическим рисунком.

Новая манера Маурера, которая вначале как бы соседствует с традиционной поэтикой, с середины 50-х годов становится в его творчестве преобладающей. Она проявляется в циклах «Стихии» (1951), «Бракосочетание морей» (1955), «Автопортрет» (1956), «Родина велит не забывать» (1955—1956) и др.

Предметом поэтического «разбирательства» в цикле «Стихии» становится отношение человека к природе. Цикл состоит из четырех частей: «Силы природы», «Искусство», «Эрос», «Труд». В каждой из них по четыре стихотворения, развивающих в одинаковой последовательности — земля, вода, воздух, огонь — идею о величии и историческом оптимизме человека социалистического общества. В начале цикла силы природы — могучие, вольные стихии — обрушиваются на человека и сминают его, как игрушку. Человек, «зажатый» среди стихий,— ничто перед их слепой и дикой силой; этим пределом декадентской мудрости заканчивается первая часть цикла. В дальнейшем, особенно в заключительной части, главной становится мысль, что если в мире угнетения и всеобщего отчуждения человек действительно «ничто» перед лицом стихии, сил природы, законов буржуазного общества, то в мире социализма он как часть творческого коллектива представляет собой великую преобразующую силу.

В гимнах последней части («Недра», «Реки», «Эфир», «Плавка») поэт призывает бережно относиться к природе, угадывать ее сокровенные «мысли», чувствовать себя ее частью — тогда созидательным порывом будут охвачены даже стихии. Разумно преобразуя природу, человек показывает ей «богатый открытиями путь»:

Он про угольный пласт слагает сонеты,
или ритмами занят у электропечей,
или он выбивает на железной машине
букву за буквой — мысли земли.

(Пер. К. Вапшенкина)

Присущий социалистическому обществу исторический оптимизм, не исключающий, разумеется, трагических коллизий, должен лечь в основу нового искусства — вот лейтмотив второй части цикла, в которой ощущается полемика с буржуазной идеологией вообще и с декадентской поэзией Г. Бенна в частности. У Маурера искусство становится революционной силой, еще одной стихией, способствующей изменению облика мира и человека.

Важное место в творчестве Маурера занимает любовь — противоречивая и могучая стихия, которая, как и искусство, может делать человека человечнее, способствовать его внутреннему обогащению и нравственному совершенствованию. Преобразующая, облагораживающая сила любви выступает в гимне из цикла «Стихии», рассказывающем о появлении Аф-

---

[5] *Maurer G.* Essay I. Halle (Saale), 1969, S. 7.

родиты в кузнице Гефеста,— «в сиянье ее красоты как-то по-новому, странно начинает светиться мужская работа»:

Молчаливые парни сегодня
находят слова легко и проворно,
и даже те, кто ни разу
в широченной груди не чувствовал сердца,
ощущают сейчас, как в путре прокопченном
трепыхается голубь.

(Пер. С. Ошерова)

Преображающая сила любви — стержневой мотив циклов «Похвала Венере» (1955), «Образы любви» (1958—1962) и «Мысли любви» (1961). Любовь у Маурера постоянно ассоциируется с чудом:

Когда мой взгляд сплетается с твоим,
Родник согласья неостановим,
И изумляет нас его биенье.
Такой любви не знать успокоенья.
Откуда силы мы берем, откуда
Переносить такой избыток чуда?

(Пер. А. Парина)

Любовь ведет не к изоляции, не к «одиночеству вдвоем», не в мир грез и воздушных замков; она не сладкое заблуждение, а яркий луч, освещающий бытие, возвышающий его,— утверждает поэт циклом «Похвала Венере». Любовь, как и жизнь,— суть человека, достояние, которое нужно защищать от враждебных сил.

В цикле «Образы любви» Маурер в двенадцати стихотворениях раскрывает общественно-историческую обусловленность чувств, переживаний, страстей на разных исторических этапах — от эпохи Возрождения до наших дней. Герои его гимнов — реальные исторические личности: Данте, Гёте, Шиллер, Гёльдерлин, Мёрике. Любовная проблематика не сводится только к нравственно-этическому аспекту, а захватывает и философию, историю, политику. В стихотворении «Мёрике» Маурер подводит читателя к мысли о том, что страдающий, отказавшийся от земной любви пастор в иных условиях мог бы «стать поэтом — несломленным, сильным и грядущего полным».

В цикле «Мысли любви» воспевается светлое, радостное чувство: поэт не умалчивает об опасностях, поджидающих влюбленных. Однако ведущий мотив цикла — не трагический разрыв, а утверждение принципиальной возможности гармонии и счастья в социалистическом мире. Причем понятие любви включает в себя и любовь к жизни, к людям, к прекрасному, к природе, ко всему, что составляет совокупность полноценной человеческой жизни.

Как всегда у Маурера, и в этих циклах глубокая эмоциональность сочетается с философскими размышлениями, а острая наблюдательность, точность детали — с напряженным постижением целого. Поэт часто использует образы античной мифологии (Афродита, Венера, Гефест), красота которых служит поэтизации новой действительности.

Своеобразный итог художественных исканий Маурера подведен в цикле «Наше достояние» (1961—1962), явившемся поэтико-философским откликом на перемены в жизни ГДР. Основная мысль состоящей из 24 коротких стихотворений поэмы в том, что социализм становится ведущей силой исторического развития и ему принадлежит будущее. Маурер утверждает идею активного отношения человека к бытию. Человек и природа, жизнь и смерть, любовь и ненависть, прошлое, настоящее и будущее — эти мотивы слиты воедино с проблемами, касающимися общества в целом. Развитие — это сближение человека со всеми силами и сферами природы и бытия, их познание и разумное, творческое использование, возможное только при социализме.

Циклом «Наше достояние» Маурер полемизирует с «Сонетами к Орфею» и особенно с «Дуинскими элегиями» Рильке[6]. Человеческая сущность, «наше естество» окружены у Рильке мистическим ореолом, брен-

---

[6] См.: *Haase H.* Heutige Welt aus lyrischer Sicht (zu Georg Maurers Dichtung «Das Unsere»).— In: Dichtung ist deine Welt, S. 122.

ны и неустойчивы, как «утренняя роса» или «парок над горячим блюдом». Маурер же видит суть человека в труде и любви, в активной борьбе за человеческое достоинство:

Рассохшейся бочкой без дна называешь ты
жизни мерило,
вечным трудом Данаид: «Я наливаю, она ж
не наполняется. Время сквозь пальцы течет».
Бочку в поток ты поставь. Всегда будет
полной она.

(Пер. В. Седельника)

Обложка книги Г. Маурера «Стихотворения», 1961. Художник И. Хорлбек-Каплер

Слияние с жизнью, активное, творческое участие во всех ее проявлениях — это и есть «наше естество» и «наше предназначение». «И мы не позволим отнять его у нас ни несчастью, ни убийцам»,— восклицает поэт. Сомнению в человеке и человечности противопоставляется «неисправимая» вера в высокий смысл жизни, любви, труда, искусства. «И эта неисправимость человека составляет лучшее в нем, *наше достояние*» [7].

Историзм зрелого Маурера проявляется в осознании связи времен и своего места в вечном движении жизни: «Прошлое, как девушка, проходит сквозь меня в будущее». Для художника социалистического реализма будущее неразрывно связано с настоящим, а не лежит где-то вне его, впереди, как «игрушечный зайчик на проволоке перед носом бегущей собаки». Наше достояние — это все то, что «дает смысл временам»; мы одновременно «праправродители и праправнуки». Мысль о единстве и высоком смысле жизни находит адекватное поэтическое воплощение в стихотворении, посвященном космическому полету как символу проявления «творящих сил» человека: «...Род людской стремится в перламутровый космос».

Реквиему по уходящей в прошлое человечности, звучащему в «Дуинских элегиях» Рильке, в «Нашем достоянии» противостоит гимн бытию, поступательному движению истории. Гимнические интонации преобладают над элегическими, резиньяция, смирение, пессимизм уступают место ликующему чувству приобщения к жизни и уверенности в преобразующей роли поэзии.

В свободных стихах, то напоминающих торжественно-напевный гекзаметр, то приближающихся к ритмической прозе, Маурер сочетает высокие философские понятия с оборотами разговорной речи, мифологические образы — с бытовыми деталями и зарисовками. В тональности и образном строе, в частом использовании антитез и триад, в синтаксисе и даже в лексике ощущается творческая полемика с гимнами и одами Ф. Гёльдерлина. Образы и метафоры Маурера строятся на современном материале. Подчеркивая, например, мысль, что смерть — только краткое мгновение в вечном движении жизни, Маурер сравнивает это мгновение с полоской, отделяющей друг от друга кадры киноленты,— в движении она не видна, растворяется в смене живых картин.

В философской лирике ГДР 60-х годов, представленной именами Э. Арендта, У. Бергера, Ф. Брауна, Г. Дейке и др., Г. Маурер занимает, несомненно, ведущее место. В последующих крупных циклах — «Круговорот» (1962—1963), «Поэт и материя» (1963—1964), «Вариации» (1964), «Беседы» (1964—1965), «Агрессия» (1967) и др.— Маурер, опи-

[7] *Maurer G.* Einleitende Worte zu dem Zyklus «Das Unsere».— In: Dichtung ist deine Welt, S. 20.

раясь на новейший исторический и художественный опыт, предпринимает новые попытки поэтического воплощения своих философских взглядов. Он поднимает сложные мировоззренческие и эстетические проблемы, отталкиваясь от бытовой детали («Круговорот») или же от важных для него мыслей и выводов великих поэтов прошлого («Вариации»). Варьируя темы, «заданные» Шекспиром, Гёте или Шиллером, он, по его словам, хотел показать, что «идея гуманизма и сегодня может быть удивительно точным мерилом человеческого поведения» [8].

Диалогическая форма, свойственная как большим стихотворениям, так и лирическим миниатюрам цикла, вытекает из активного отношения поэта к материалу: он не только ставит вопросы, но и пытается их разрешить, не только выдвигает тезисы, но и вводит элементы возражения, оппонирования. Диалектическое обыгрывание образов и понятий помогает избежать односторонности, монотонной поучительности, ведет к художественному познанию нового в жизни, к поэтическому синтезу.

В состоянии ли искусство влиять на развитие событий? Изменяется ли при этом оно само? — вот главные вопросы диалогически развернутых стихотворений «Разговор с миром» и «Разговор с моим искусством». Не удовлетворяясь только критической, отрицающей функцией искусства, Маурер акцентирует его созидательную роль, выступает за активное, преобразующее мир, вскрывающее жизненные противоречия искусство, направленное на утверждение нового и соизмеряющее собственное развитие с запросами развивающейся социалистической действительности.

Человека социалистического общества отличает сознательное отношение к жизни. В стихотворении «Разговор с моим телом» Маурер утверждает диалектическую взаимообусловленность тела и духа, активное взаимодействие материи и мысли. В стихотворении «Разговор с крестьянином с Юга» Маурер полемизирует с ревизионистскими концепциями, распространяющими понятие отчуждения и на социалистическое общество. Всем строем стихотворения поэт утверждает неизбежность победы мира социализма над отчуждением и одиночеством.

Сквозной темой творчества Маурера — от «42 сонетов» до последней, подготовленной к изданию им самим книги «Изведанный мир» (1972) — является тема Октябрьской революции в России, тема Советского Союза. Великим преобразованиям, происходящим в Советской стране, был посвящен цикл «Бракосочетание морей». Строительство Волго-Донского канала предстает здесь как символ слияния всех народов Советского Союза в единую братскую семью. В стихотворениях, посвященных Октябрьской революции и В. И. Ленину, в цикле «Революционные этюды» (1970) революция ассоциируется с образом солнца, зарей наступающей новой эры. Таков гимн из цикла «Противоположность» (1966—1967), озаглавленный «Красный Октябрь»:

Как блуждал я в туманах, как бежал на пожары,
думая, что вижу солнце,— и ступал на пепелище.
Ах, эта путаница попыток и просчетов,
горы каменных пирамид и пирамиды из черепов,
заслонявшие солнце и бросавшие тень на сердца!
Но земля снова и снова
тянулась навстречу солнцу, молчаливо
освещавшему поля сражений.
И тогда от обилия пролитой крови
так ярко вспыхнуло человеческое сердце,
что заговорило на ясном языке солнце! —
И слово взяла Аврора.

(Пер. В. Седельника)

Это стихотворение представляет собой развернутую метафору, соединяющую опорные понятия «земля», «сердце», «солнце» благодаря многозначности ключевого слова «Аврора», которое означает и утреннюю звезду, и революционный крейсер, и начало новой эры человечества.

---

[8] *Maurer G.* Der Schlüssel zum Verständnis: Drei Fragen zum Erscheinen des Gedichtbandes «Variationen» (1965).— In: Dichtung ist deine Welt, S. 31.

Стихотворение отличает не только характерная для Маурера космическая масштабность метафор, но и внутренняя завершенность, экономия языковых средств.

Однако эти качества свойственны далеко не всем стихам поэта. Для многих из них характерны образная избыточность, сложная ассоциативность, калейдоскопическая смена метафор и картин, взятых из разных областей жизни и культуры для иллюстрации исходной мысли. Между образами не всегда достаточно ясно прослеживается логическая связь, их развертывание не всегда диктуется закономерностями внутреннего развития. Восприятие философских гимнов затруднено почти полным отсутствием фабульности. Сам Маурер считал своим недостатком частое обращение к «понятийному изложению» и всегда радовался, если ему удавалось «изображение»: «Согласен, что идейное обогащение фактов в моих стихах часто выступает в недостаточно прикрытой форме, но я скорее примирюсь с этим недостатком, чем с опасностью ребуса» [9]. Поэт отрицал образную изощренность и оригинальничание как несоответствующие «насущнейшим проблемам нашей эпохи».

Пытаясь умалить значение социалистической поэзии Маурера, буржуазное литературоведение утверждает, что Маурер-поэт уступает Маурера — теоретику литературы [10]. Это не так. Критические работы Маурера сопровождают его поэтическое творчество, направлены на его постижение, на теоретическую разработку основных принципов поэзии социалистического реализма. Работы, опубликованные в сборниках «Поэт и его время» (1956), «Эссе I» (1968) и «Эссе II» (1972), свидетельствуют о том, что Маурер по-своему продолжил теоретические усилия своего учителя И. Бехера. В своих эссе, особенно в самом большом из них — «Мир в лирике», Маурер, полемизируя с буржуазной эстетикой, настаивающей на бесплодности лирики, на неспособности искусства охватить мир и общество в их реальных взаимосвязях, утверждает преобразующую роль литературы социалистического реализма, соотносит выдвинутое Бехером понятие «Anderswerden» («преобразования», «изменения») с активной борьбой за построение коммунизма.

Творчество Георга Маурера отмечено Национальной премией (1965). Он был поэтом-борцом, ощущавшим свою причастность к жизни ГДР и отдавшим свои силы совершенствованию социалистического общества. В эссе «О непреходящем в литературе» (1955) он писал: «Не эпоха обязана сегодня доказывать, что она достойна своих поэтов, а поэты должны выдержать испытание своей неповторимой эпохой. Это трудная задача» [11]. Жизненный и творческий путь Маурера дает все основания утверждать, что поэт с честью выдержал испытание своей эпохой.

Berger U. Der Dichter Georg Maurer.— In: Die Chance der Lyrik. Berlin; Weimar, 1971.
Czechowski H. Bekenntnis zur Klassizität: Zum Erscheinen der «Kreise» und «Essay I» von Georg Maurer.— Sinn und Form, 1971, N 1.
Dahlke H. Nachwort.— In: Maurer G. Gedichte. Berlin, 1968.
Fühmann F. Laudatio auf Georg Maurer.— Sinn und Form, 1972, N 4.
Gosse P. Betrachtungen im Umkreis eines Gedichtes von Georg Maurer.— Neue Deutsche Literatur, 1975, N 9.
Haase H. Das neue Kompositionsgesetz in der späten Dichtung Georg Maurers.— In: Weggenossen. Leipzig, 1975.
Hähnel J. Zur Erbeaneignung bei Georg Maurer.— Weimarer Beiträge, 1975, N 11.
Hartinger W. Georg Maurer.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen, Berlin, 1974, Bd. 1.
Девекин В. Н. Голоса дружбы.— Иностр. лит., 1957, № 6.
Ховрина Г. Мир лирики.— Вопр. лит., 1970, № 6.

---

[9] Dichtung ist deine Welt, S. 33.
[10] См.: *Franke K.* Die Literatur der DDR. München, 1971, S. 208.
[11] *Maurer G.* Der Dichter und seine Zeit. Berlin, 1956, S. 30.

Глава семнадцатая

КУБА

Куба (псевдоним Курта Бартеля, 1914—1967) родился в саксонском городке Гарнсдорф близ Хемница (ныне Карл-Маркс-Штадт). Отец его был социал-демократом, железнодорожным рабочим. Социал-демократкой, профсоюзной активисткой была и его мать. Это была семья с устоявшимися революционными традициями, потомственные пролетарии. Дед вспоминал, как ходил на собрания слушать Бебеля. Внуку он читал Веерта, Гейне. Первые книги, прочитанные Кубой,— «Жерминаль» Золя, романы Гюго, затем — Мартин Андерсен-Нексе, Горький.

В декабре 1914 г. отец Кубы В. Бартель, призванный в армию, погиб при невыясненных обстоятельствах; есть основания полагать, что он был расстрелян кайзеровскими офицерами.

Первые жизненные впечатления будущего поэта связаны с сиротским детством, с горькой нуждой. Впоследствии, обращаясь к молодежи ГДР, он вспоминал:

В четырнадцать, ребята,
Я подмастерьем был.
Познал пинков немало,
Жестоко мерз, бывало,
И в темноте подвала
Науку проходил [1].

Молодой Курт Бартель был маляром, декоратором, каменщиком, но еще чаще — безработным. Среди его ранних стихов — картины искалеченного, бесприютного детства; стихи эти отмечены большой умственной и душевной зрелостью. Смолоду Куба научился ненавидеть осознанной классовой ненавистью германскую реакцию, и с самых ранних лет он боролся против нее: сперва в рядах социал-демократической молодежи, затем как коммунист.

В 1933 г., когда гитлеровцы пришли к власти, в Гарнсдорфе штурмовики рыскали в поисках «красного Бартеля». Ему не исполнилось еще и девятнадцати лет. Тайком он перешел немецко-чехословацкую границу, после недолгого пребывания в Чехословакии отправился в Австрию, на помощь шуцбундовцам, но опоздал, некоторое время жил в Югославии, потом вернулся в Прагу, успев посидеть в полицейских тюрьмах этих трех стран.

Днем он разносил по пражским улицам газеты: рыжеволосый, тощий, в больших очках. На полях газет он иногда записывал строчки стихов. Кубу познакомили с Луи Фюрнбергом: это был его первый литературный учитель и друг на всю жизнь. С помощью Фюрнберга Куба связался с революционными театральными коллективами, с театром агитпропа. Так началась его литературно-театральная деятельность, увенчавшаяся позднее сотрудничеством с Народным театром в Ростоке. Фюрнберг познакомил его с лучшими произведениями современной антифашистской поэзии. Теперь Кубой целиком завладел Вайнерт, его агитационная манера, его ораторский стих, революционная проповедь и разговор в стихах по душам о самом насущном, чем живет сегодня рабочий человек.

[1] Все стихотворные цитаты, за исключением «Поэмы о Человеке», даются в переводах Л. Гинзбурга.

КУБА

Фотография

Вместе с тем Фюрнберг умело приобщал молодого пролетарского поэта к вершинам всемирной поэзии, а также к новейшим формальным достижениям европейской — в том числе немецкой, чешской, словацкой — поэзии.

В 1938 г. в выходящем в Москве журнале «Дас ворт» публикуется стихотворение, подписанное псевдонимом Куба и озаглавленное «Мышиная баллада». В упругих, динамичных стихах вставала живая картина:

...где в забор
уперся преунылый двор,
заплеванный и жалкий,
детишки из подвальных нор,
невзрачные, как этот двор,
играли возле свалки.

Дети ловят мышонка, бегущего через двор в свою нору, и, орудуя жестяными саблями, совершают «беспощадную казнь». Под «траурным знаменем» туч совершается «обряд погребения» — в найденной на помойке консервной банке здесь же, возле мусорной свалки, на грязном дворе.

В этом стихотворении нет желания разжалобить читателя. Куба приводит на унылый городской двор случайного прохожего, «гуманиста», который, потрясенный жестокостью детей, пытается смягчить их так рано очерствевшие сердца сказкой о «лесном царстве добрых фей, где любят бедных малышей». Стоит лишь поверить в эту сказку, чтобы очутиться

Там, где на горе — хрустальный дом,
Там клад зарыт в пещере,
шумят там липы над прудом,
и вам откроет старый гном
серебряные двери!..

Однако дети городских дворов, у которых похищено детство, привыкли смотреть на вещи практично и трезво, они не верят сказкам:

Глазами ищут дети бор,
где клад зарыт бесценный.
Но перед ними — тот же двор,
и длинный каменный забор,
и стены, стены, стены.

Не расступился серый мрак,
не веет ветром свежим...
— Да! Мы хотим туда! Но как?!

Не зная, что ответить, прохожий беспомощно усмехается. И слышит:

— Вот дурак!
Давай его прирежем!

В этих стихах, не лишенных мрачного сарказма,— вызов прекраснодушной лжи, сказке — тема, затронутая еще Гейне в поэме «Германия. Зимняя сказка».

В Праге Куба по заданию коммунистической партии участвует в организации связи между антифашистской эмиграцией и участниками подпольной борьбы в Германии, сотрудничает в центральном органе немецких коммунистов «Роте фане», издававшемся в Праге.

В его стихах этих лет— «Богемская Мария», «На дворе темнеет рано» и др.— слышны отзвуки чешского фольклора. Его политическая лирика дышит жаром классовых битв («Воззвание», «Песня горняков», «Первое мая»).

В Чехословакии Кубе пришлось пройти через тяжкое нравственное и политическое испытание. В 1938 г., когда в страну, давшую Кубе приют, вторглись немецко-фашистские захватчики, немец Куба посвятил героической борьбе патриотов Чехословакии стихи, исполненные величайшего сочувствия («Мобилизация», «Колокол святого Витта»), веры в победу их правого дела («Богемская весна»). В «Приветствии чехам» он пишет:

Мы любим вас за свободный дух,
за гусову «Красную чашу»,
с которой горели вы на кострах,
с которой вы шли, побеждая страх,
за силу и выдержку вашу.

И если вас Жижка вел в битвы не раз,
В «Союз башмака» мы вступали.
И если сожгли они Гуса у вас,
у нас они Мюнцера взяли.

Нет, братья! Огнем разделить нас нельзя,
ни злобой, ни подлым наветом.
И кто мы друг другу — враги иль друзья,—
пусть спросят у мертвых об этом!

«Чехословацкий» период творчества Кубы явился для него подлинной школой интернационализма.

Между тем обстоятельства, вызванные оккупацией Чехословакии, вынудили Кубу к дальнейшим скитаниям. Он нелегально переходит границу с Польшей. Через Швецию летом 1939 г. Куба попадает в Лондон. В начале второй мировой войны английское правительство интернировало его в особый лагерь для «нежелательных иностранцев» (см. стихотворения «Лагерное утро», «Письмо из лагеря» и др.). В 1941 г. поэт был освобожден, поселился в рабочем квартале, зарабатывал себе на жизнь малярным ремеслом. В 1946 г. Куба возвратился на родину.

Еще в Чехословакии он начал писать «Поэму о Человеке», произведение, которое поставило его в ряды первых поэтов немецкого рабочего класса.

«Поэма о Человеке» (завершена в 1947, опубликована в 1948 г.) произвела на читателей огромное впечатление своим жизнеутверждающим пафосом, многообразием и богатством звучания ее раскованных строф с их резко меняющимся ритмом.

Если многим поэтам слезы, застилавшие взор, мешали рассмотреть недавнее прошлое, приглядеться к настоящему и увидеть будущее, то Куба с удивительной ясностью обозревал гигантский путь, пройденный человечеством от родового строя до наших дней; освободительные битвы — от восстания Спартака до победы Октябрьской революции; поступательное развитие человеческой мысли — от того мига, когда, увидев свое отражение в воде, человек вдруг испытал первую радость самопознания, до вершин марксистской диалектики:

Так в путь, мое дитя,—
ты этот мир узнаешь,
закроешь Библию,
откроешь «Капитал».
Ты в грозные века
созреешь,
возмужаешь.
И к Ленину придешь! [2]

Теория классовой борьбы, сложнейшие тезисы политической экономии и философии без всякого упрощения или напыщенной «поэтизации» естественно умещались в коротких и резких строчках.

Тема человека приобрела в то время для немецкой и всей европейской литературы особый смысл. Бесчисленные жертвы второй мировой войны: страшный результат звериной бесчеловечности гитлеровских «сверхчеловеков», чудовищные обстоятельства гибели миллионов людей, грубое надругательство над человеческим духом и плотью — все это давало иным западным философам и писателям повод утверждать, что человеческая жизнь отныне полностью обесценена, что человек из венца мироздания превратился в некий «порядковый номер»: на поверке в казарменном дворе или на «апельплаце» в концентрационном лагере. Более того, этот обезличенный «порядковый номер» — послушное орудие слепой судьбы — может с одинаковой легкостью быть и палачом, и жертвой — в зависимости от обстоятельств.

В поэме Кубы содержался яростный вызов фатализму, безволию, безответственности, идее банкротства человеческой личности. Он без обиняков говорил, что человек и все человечество стоят сейчас перед решающим выбором: «Одно из двух — к социализму путь или обратно, в варварскую муть», причем выбор этот зависит только от самого человека, творца истории, хозяина своей судьбы, а не от каких-то мистических иррациональных сил.

В своей поэме, как и в публицистических высказываниях, Куба настойчиво подчеркивал, что стремился развенчать абстрактное, внесоциальное понимание «судьбы», «рока»: «...Карл Маркс уже есть! И название судьба получила!» — т. е. с появлением марксизма впервые открылась возможность научно определять суть социальных явлений, называть вещи своими именами.

Много позже, в 1967 г., в последнем своем стихотворении «Песнь созидания» Куба вновь вернулся к этой мысли, обрушиваясь на тех, кто в оценке прошлого склонен оперировать туманными и внесоциальными терминами:

Бог — звался «концерном».
Слугой его верным
был дьявол-фашист.
Адом стала страна.

Емкие строки поэмы Кубы вместили в себя и говор многомиллионных толп, и закулисный шепоток дипломатов, грохот орудий и победную поступь народов, идущих навстречу тому времени, когда «в доме Ленина», т. е. на всем земном шаре, «взрастет, могуч и смел, вольный человек — Хозяин Мира».

---

[2] «Поэма о Человеке» приводится в переводе С. Кирсанова.

Это — мажорный финал поэмы. А начинается она с отчаянного призыва: «На помощь, Род Людской!», потому что «тень упала на имя Человека» и

...Вся нечисть вышла из кустов,
на жизнь ожесточась.
Идет с болотной тиной,
с гнилой листвой.
Рычит на задних лапах.
На помощь, Род Людской!

Порча коснулась всех сфер жизни, ею омрачены материнство, девичество, детство: словно в фантастическом кинофильме «стальной поезд» истории мчится мимо «перрона», на котором теснятся солдатские матери, солдатские невесты, экзальтированные толпы обманутых, ослепленных.

Главы, посвященные второй мировой войне, в особенности бесславному гитлеровскому «походу на Восток», написаны Кубой с пронзительной болью, с гневом, с беспощадной национальной самокритикой. Он сам провозгласил в поэме этический принцип: «народу правду рассказать нам надо спокойно, терпеливо, беспощадно». Именно беспощадность правды подсказала Кубе наиболее точные и весомые слова для воссоздания достоверной картины, например первых недель и месяцев войны, когда «коричневая бестия спешила, дорогу на Москву глотая, что есть силы. И лезла глубже вдаль, атаковала с ходу. Пал Киев. Пал Смоленск. И Михель шел вперед. А за его спиной стихией бурных вод — ему Россия выход закрывала». Беспощадность правды продиктовала Кубе слова решительного, безжалостного осуждения; он говорит, видя перед собой полуистлевший труп немецко-фашистского солдата: «К нему участья нет. Огонь злодею обломал все когти. Вот он лежит, вот он раскинул локти — платками вдов укутанный скелет». И той же беспощадностью правды руководствуется Куба, когда, глядя на могильные кресты молодых немцев, павших в России, размышляет:

Они имели матерей,
моливших
божью мать,
чтоб жив остался сын,
ушедший воевать.
Но плакали они хоть иногда
о том,
кого их сын застрелит?
Никогда!

Вместе с Бехером, Вайнертом, Брехтом, Хермлином и другими Куба одним из первых в немецкой поэзии заговорил не только о трагедии, но и об ответственности обманутых, о том, что за нравственную слепоту и глухоту, за трусливое молчание перед лицом зла придется расплачиваться и отдельным лицам, и всей стране:

Двенадцать черных лет
страна молчала,
словно любовь ей не нужна.
Теперь она виновна,
бедна и всем должна.

В 1947—1948 гг., вскоре после окончания войны, столь резкая постановка вопроса, трезвая и строгая оценка прошлого были не только оправданны, но и необходимы.

В «Поэме о Человеке» осуждение немецкого фашизма неотделимо от щемящей любви к родине («Хорошая была страна. Ей удавались песни, кипело дело под рукой. О, край был очень неплохой, край крыш отвесных, с веселых девушек толпой в шнуровках тесных...»), а любовь к родине, в свою очередь, неотделима от решительного размежевания с шовинизмом и национальной спесью («Произносят они «Германия», как заклинанье маг. Как будто русские не пашут и не косят, как будто Франции сады не плодоносят, как будто у земли есть личный, вечный враг...»).

Отечественная война советского народа против гитлеровских захват-

чиков предстает в поэме как война за спасение Человека, победа, одержанная Советской Армией,— как торжество разума, человеческого духа. Образ Советского Союза, страны Ленина, занимает в поэме особое место. Собственно, оптимизм Кубы обусловлен прежде всего пониманием того, что на одной шестой части земного шара сбылось предсказание Маркса и Энгельса, и

стал Ленинградом Петербург,
и превратился в дело дух,
а тройка — в танк и трактор.
Прав «Манифест», ошибки нет,
и Призрак, видит целый свет,
стал непреложным фактом!

Ленину в поэме Кубы посвящена особая глава. Как бы перекликаясь с Маяковским, который в поэме «Владимир Ильич Ленин» создавал не только образ вождя, но и образ революционного Времени, Куба подходит к фигуре Ленина как к олицетворению самых заветных чаяний Человека и человечества, как к высшему проявлению революционного гуманизма:

Когда был полон боли и томленья
белый свет —
земля в себе
почувствовала бремя.
Явился Ленин
в год тягчайших бед
и в прошлом брешь пробил,
и начал наше время.

Эпическое произведение Кубы означало важную веху в истории немецкой поэзии. В бессчетных рецензиях Кубу называли «самым выдающимся, многообещающим поэтом послевоенного поколения». Критики отмечали поразительную ясность мысли и внутренний жар поэмы, считали ее образцом поэтической лирики, обращали внимание на мощь языка. Один из критиков писал о Кубе: «Его книга дышит молодостью в лучшем смысле слова, вся она устремлена в будущее, хотя Кубе известны все провалы и бездны, корни всех зол, рабская психология и империалистические методы эксплуатации... Кубу иногда называют „немецким Маяковским", и действительно, ему свойственно то же, присущее Маяковскому, мощное и свободное дыхание...» [3].

Куба, в свою очередь, говорил о Маяковском как о своем непосредственном учителе и в статье, которая так и называлась «Мой учитель», признавался в том, что значило для него решение «идти вместе с ним, широкоплечим, уверенным в себе, как рабочий класс, который он воспевает»: «Впервые я познакомился с ним с Чехословакии. Всего лишь несколько строк его стихов в немецком переводе было прочитано мною в тоненькой книжечке, но как глубоко запали они в сердце! С мыслями о Маяковском я приехал в Лондон и там услышал его стихи на английском языке. Молодые рабочие Ист-Энда декламировали его строки... Стихи такой силы делают поэтов бессмертными. И я уверен, что они, эти стихи, воспламенят поэзию новой, демократической Германии» [4].

С Маяковским Кубу роднит не только агитационная страстность, политическая «тенденциозность», но и некоторые черты поэтики — эпический размах, сочетание революционной патетики с сатирой. Однако он не был просто подражателем Маяковского. Как справедливо отмечалось в критике ГДР, творчество Кубы — это органическое продолжение и развитие тех особенностей формы и содержания, которые были свойственны этому своеобразному немецкому поэту еще в юности. Но Маяковский обогатил его творчество новой тональностью.

В 1949 г. за «Поэму о Человеке» Кубе была присуждена Национальная премия. На русский язык его поэму с большой точностью и темпераментом перевел Семен Кирсанов.

---

[3] Tägliche Rundschau, 1949, 29 июня.
[4] Советское слово, 1950, 14 апр.

Летом 1949 г. Куба в составе немецкой делегации совершил первую в своей жизни поездку по Советскому Союзу. По возвращении на родину он написал книгу очерков «Мысли в полете» (1950), убедительную и яркую проповедь германо-советской дружбы.

В послевоенных стихах Кубы присутствует отчетливое ощущение рассвета («Над миром встал рассвет...»). Настойчиво повторяются в них образы созидания («Фундамент», «План», «Бранденбургский сталелитейный», «Новый дом» и др.). Фундамент, закладка здания — метафоры строительства новой Германии. «С днем каждым — и ясным, и новым,— под пламенем домен багровым растут — нам ведь все по плечу! — история — слово за словом, фундамент — кирпич к кирпичу...».

«Для него,— вспоминает Макс Циммеринг в предисловии к Собранию сочинений Кубы,— каждая строка, которую он писал, была важнейшей, неотложнейшей задачей дня. Этот факт находит свое наиболее яркое выражение в тех его стихах, которые созданы в годы рождения и становления нашей республики, которые он сам пережил и сам помогал сделать такими, какими они стали. Его стихи сами являются значительным вкладом в строительство первого немецкого социалистического государства, вкладом, который уже невозможно вычеркнуть из памяти» [5].

Стихотворению Кубы «Будут говорить про наши дни потомки» (1948) суждено было стать пророческим: когда-то его читали как обещание, затем — как сбывшееся предвидение.

Будут говорить про наши дни потомки:
— Нелегко далось им
все отстроить вновь.
От былого им достались лишь обломки,
щебень городов
да черствый хлеб в котомке,
горечью была отравлена их кровь.

— Жизнь их с рельс сошла,—
в раздумье внуки скажут,
поглядев с балконов
вдаль перед собой.
На мосты посмотрят,
на сады укажут
и у самых ног увидят город молодой.

И промолвят:
— Тем, кто заложил фундамент,
было нелегко:
ползли насмешки вслед,
голод их терзал.
Но честными руками
строили они,
кладя за камнем камень,
двигались вперед и увидали свет.
Был еще войной у многих разум
затуманен,
грызли их сомненья,
страх тянул их вниз.
Но потом пришла Эпоха Трудовых
Соревнований,
и эпоха эта означала —
жизнь!

7 октября 1949 г.— день провозглашения ГДР — Куба встретил знаменательными строками: «Народу вручены моря, что не окинешь глазом, рука принадлежит моя, оружие и разум». Не было, пожалуй, крупного строительного объекта, с которым Куба так или иначе не был бы творчески связан. Для «немецкого Маяковского» не существовало работы, которую он считал бы второстепенной, недостойной своего поэтического дара. Он сочинял сложные философские стихи и частушки для художественной самодеятельности, либретто для опер и оперетт и киносценарии — «Ведьмы» (1954), «Дворцы и хижины» (1957), «Не забудьте мою Траудель» (1957), оценивая свое творчество с единственной точки зрения — тех задач, которые поставлены партией. Во всех его стихах, очерках, сценариях, либретто и пр. все отчетливей проступала эстетическая программа, сформулированная Кубой в известных строках: «Искусство — зеркало»:

Искусство — зеркало,
и отразится в нем
все то,
что нынешним зовется днем,
с его заботами,
исканьями,
трудами
и зреющими в нем
грядущими годами.

Мазок на полотне,
слова стихотворений,
волненье скульптора,
певучий взлет смычка —
так сохранят наш день
для сотен поколений
картина,
музыка
и точная строка.

[5] См.: *Kuba*. Wort auf Wort wächst das Lied. Halle (Saale), 1970, Bd. 1, S. 16.

В зеркале поэзии Кубы отражались новостройки молодой республики, огни ее домен, дымы ее заводов и фабрик, ее преображающиеся деревни, ее Национальная народная армия, для которой Куба специально написал несколько стихотворений и песен.

В небольшой статье (1968), посвященной памяти Кубы, А. Зегерс с теплотой вспоминала стихотворение «Будут говорить про наши дни потомки», которое так много говорило сердцу людей, строивших ГДР, и которое нередко служило поводом для нападок на Кубу со стороны западногерманских недоброжелателей, обвинявших его в «доктринерстве», «агитпроповской апоэтичности», «примитивности».

«Трудно понять,— писала Зегерс,— то, чего не пережил сам. Но вполне возможно, что даже спустя сто лет во Вьетнаме будут читать и петь это стихотворение...» [6].

А. Зегерс не случайно употребила здесь слово «петь». Одна из главных особенностей творчества Кубы состоит в слиянии поэзии с музыкой, с массовой песней.

И у Брехта, и у Вайнерта, и отчасти у Бехера были стихотворения или ставшие песнями, или задуманные как песни (например, знаменитые брехтовские «зонги»). Однако они занимают в их творчестве обособленное место. Куба же почти все свои стихотворения (за редкими исключениями) внутренне связывал с музыкой, заранее рассчитывая на то, что до аудитории они дойдут в музыкальном сопровождении, в виде песни, кантаты, оратории. Правда, музыку к стихам Кубы писали композиторы, но сам Куба их обычно не читал, а напевал на придуманный им «служебный мотив».

Стихи Кубы восходят к народной песне, к лирическому фольклору времен Реформации и Крестьянской войны, где патетика гимна уживается с прибауткой, с частушкой. Это песенное начало — ключ к пониманию всей поэзии Кубы. Он любил расшифровывать туманные символы и преподносить их читателю в «очищенном» виде, но он же возводил в символы простые понятия. Клетчатые рубашки, пиджаки, юбки, которые привыкли носить немцы, полосатые матрацы, которые кладут сушить на перила балконов, вызывали у него сложные ассоциации: «земля наша — в клетку, наш край — полосат» («Крестьянская война»). Дальше идут слова:

Четыреста лет мы носили такой
лоскутно-пятнистый наряд шутовской.

Метафора раскрывается:

От плети помещичьей след полосат.
Железные прутья. Тюремный халат.
Жандармская метка горит на спине,
квадратная клетка — в тюремной стене.
Калечат
четыре столетья подряд.
Решетчато-клетчат
немецкий наряд...

Затем метафора — полосы, клетки — переосмысливается:

Пусть в полосах света,
сердца веселя,
осенняя эта
пестреет земля
и, как от азарта
качаясь, сады
в твой клетчатый фартук
роняют плоды!

Для Недели Балтийского моря 1959 г. Куба написал драматическую балладу «Клаус Штёртебекер» — народное представление в стихах, в котором участвовало две тысячи исполнителей.

---

[6] Sinn und Form, 1968, N 1, S. 9.

Программа театрального спектакля по пьесе Кубы «terra incognita». Народный театр, Росток, 5 июля 1964 г. Художник Г. Хюльзе

Клаус Штёртебекер — гроза богачей, заступник угнетенных — был казнен в 1401 г. «Сто раз воспет и сотни раз оболган», этот немецкий морской Робин Гуд воскресал теперь в пьесе, хотя и написанной на историческом материале, но при этом в высшей степени современной по духу, по смыслу, по «словесной фактуре». Здесь читателя (или зрителя) не уводили в седое прошлое, а, наоборот, персонажи истории, приведенные в современность, становились живыми участниками сегодняшних событий.

Именно таким был замысел пьесы и постановки, осуществленной профессиональными и самодеятельными артистами под руководством главного режиссера Народного театра в Ростоке Г. А. Пертена. С 1956 г., переехав на постоянное жительство в Варнемюнде, Куба навсегда связал свою судьбу с этим театром и с этим полюбившимся ему краем. Морские песни, песни о немецком севере, написанные Кубой, сейчас поют в Ростоке, Штральзунде, Заснице. Собственно, из них вырос «Клаус Штёртебекер», не случайно названный Кубой «драматической балладой» — подзаголовок, как бы подчеркивающий песенную суть спектакля и пьесы, массового народного действа, в котором каждый зритель, по существу, является участником спектакля, а сценической площадкой служит морское побережье и само море.

Куба использует опыт театральной агитбригады, созданной им когда-то с помощью Фюрнберга в Чехословакии. Спектакль был прекрасно поставлен, что соответствовало литературным достоинствам пьесы, мощному звучанию стиха, тщательной разработке характеров. Кубе удалось передать атмосферу народного восстания, мятежа, бури. В высшей степени выразительными оказались и его персонажи: пылкий бесстрашный Клаус Штёртебекер, батрак, который сперва становится отчаянным пиратом, а затем истинным народным вожаком, наделенным политическим мышлением и стратегическим талантом; очаровательная Требеле; славный сподвижник Штёртебекера — Гедеке Михеель; честный Хозанг; сложный и противоречивый Карстен Зарнов, превратившийся в соглашателя и в жертву собственного соглашательства — одна из тех фигур, которые на протяжении всей немецкой истории причиняли немалый вред освободительному движению; ганзейский вельможа Вульфлам, ко-

торый бежит от народного гнева «на запад»; Гильда фон Броке, готовая «сочувствовать» крестьянской девушке Требеле до тех пор, «пока границ служанка не преступит»,— олицетворение буржуазной «благотворительности» и буржуазного «гуманизма». Прекрасен в этой народной балладе образ Слепого Певца — своеобразного глашатая, который в момент казни Клауса и его сподвижников произносит знаменательные слова:

Полыхнули кровью огненные зори —
и уже не смех, а страх господ трясет!
Из крови своей, врагам своим на горе,
Штёртебекер обезглавленный встает.

Эту смерть мы не забудем, мы оплачем
вас, погибших в те седые времена...
В сердце добром, в сердце верном и горячем
сохрани, народ, героев имена!

«Клаус Штёртебекер» был восторженно принят прессой, публикой, литературной общественностью. Пьесу сравнивали с «Лагерем Валленштейна» Шиллера, с другими классическими творениями немецкой стихотворной драматургии. Но Кубу больше всего радовало то, что самодеятельные участники спектакля — крестьяне окрестных деревень — объединились в сельскохозяйственные производственные кооперативы: «Штёртебекер» и «Справедливые» — так называли себя сподвижники отважного Клауса.

В 1964 г. Куба написал еще одну пьесу — «terra incognita», посвященную немецким нефтяникам. В мекленбургской деревне, на севере ГДР, ищут нефтяные месторождения. Борьба за нефть — это в то же время борьба за новую жизнь. В пьесе — одном из первых в ГДР произведений о начинающейся научно-технической революции — важное место занимает тема солидарности с Советским Союзом, экономического сотрудничества между социалистическими странами. Пьеса отличается некоторой растянутостью и многословием и по своим поэтическим качествам уступает «Штёртебекеру».

Последние годы жизни Куба был тяжело болен. Он скоропостижно скончался в ноябре 1967 г. До конца своих дней он оставался активным государственным и партийным деятелем, членом ЦК СЕПГ, депутатом Народной палаты, членом Академии искусств, поэтом, страстно влюбленным в свое дело. Яркое новаторское творчество Кубы сыграло большую роль в становлении литературы ГДР, стало сегодня ее классикой.

Geerdts H. J. Von der Dramatischen Ballade zur Legende.— Neue Deutsche Literatur, 1961, N 4.
Greulich E. R. Kuba. Berlin. 1953.
Scherner E. Kuba.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen, Berlin, 1974, Bd. 1.
Гинзбург Л. В. Вместо предисловия.— В кн.: Куба. Клаус Штертебекер. М., 1963.
Флоровская О. В. Курт Бартель: «Поэма о Человеке».— Учен. зап. Кишинев. ун-та, 1969, т. 108.

Глава восемнадцатая

СТЕФАН ХЕРМЛИН

Молодость Стефана Хермлина (Стефан Хермлин — псевдоним; настоящее имя писателя — Рудольф Ледер) связана с участием в антифашистской борьбе. Он родился в 1915 г., рос и учился в Берлине; уже в 1931 г. гимназист из интеллигентной буржуазной семьи вступает в Коммунистический союз молодежи. Начинается работа по распространению коммунистических газет и листовок; с 1933 г. Хермлин работает нелегально. С 1936 г. он живет в эмиграции во многих европейских странах. В Испании он участвует в борьбе против Франко. В Париже он встречается со многими поэтами и художниками; особенно важной стала встреча с Полем Элюаром. Активный участник Сопротивления, Хермлин живет под постоянной угрозой ареста; вскоре он попадает во французский концлагерь (правительство Виши готовилось выдать бывших бойцов интербригад Гитлеру). Однако Хермлину и на этот раз удается бежать, и только в Швейцарии, где он находится до 1945 г., он получает время и возможность для литературной работы.

«Я начал писать еще подростком... Потом наступил долгий перерыв, я писал только небольшие журналистские вещи, я вел в это время работу по устройству нелегальных типографий. Только с 1939 г. я снова начал работать в литературе: два сборника моих стихов были напечатаны в Швейцарии...» [1].

Почти одновременно появляются два сборника стихов Хермлина «Мы не молчим» (1945) и «Двенадцать баллад о больших городах» (1945). Вскоре после окончания войны С. Хермлин возвращается в Германию. Вначале он живет в тогдашней американской зоне оккупации, во Франкфурте-на-Майне. Там он работает на радио, готовит новые книги стихов, пишет радиоочерки о писателях, в том числе советских (Маяковский, Симонов). В это время появляются и другие его критические работы, среди них этюд о Кафке, позднее (в 1948 г.) перепечатанный газетой «Нойес Дойчланд».

Как и многие писатели-антифашисты, Хермлин вначале верил, что после страшных уроков гитлеризма вся Германия (в том числе и западные зоны) пойдет по демократическому пути. Эта надежда не оправдалась. Поняв это, Хермлин в 1947 г. переезжает в Восточный Берлин. С этого времени вся его работа и жизнь связаны с новой Германией. За годы, проведенные во Франкфурте-на-Майне, Хермлину удалось напечатать сборник стихов «Дороги страха» (1946) и рассказ «Лейтенант Иорк фон Вартенбург» (1946). Имя Хермлина становится известным. Но настоящее литературное признание пришло к нему после выхода в свет сборника «Двадцать две баллады» (1947). В эту книгу вошли лучшие стихотворения молодого Хермлина, в том числе и некоторые стихи из прежних сборников. В 1948 г. поэту была присуждена за этот сборник премия имени Генриха Гейне [2].

---

[1] См.: *Thoms L.* Der junge Dichter.— Sonntag, 1947, N 39.

[2] Впоследствии (в 1950 и в 1954 гг.) Хермлину дважды присуждалась Национальная премия, а также премия имени Ф. К. Вайскопфа и другие литературные награды. С 1950 г. он является членом Академии искусств ГДР.

СТЕФАН ХЕРМЛИН

Фотография

Важным событием в литературной биографии Хермлина стала его первая поездка в Советский Союз (1948). Особенно запомнился поэту Ленинград и документальные свидетельства ленинградской блокады. Память о Ленинграде осталась не только в книге путевых очерков «Русские впечатления» (1948), но и в стихах. Хотя за последние годы в литературной работе Хермлина количественно преобладает проза (перевод, критика, репортаж, художественная проза), его главным делом в литературе была и остается поэзия.

В книге «Двадцать две баллады» собраны стихи, написанные с 1940 по 1945 г. Хотя эта книга принадлежит молодому поэту, в ней нет следов ученичества. Антифашистская борьба закалила автора баллад; его стихи отмечены печатью зрелости. Книга выполнена как единое целое; от стихотворения к стихотворению нарастает одна и та же тема: великой опасности, которую несет народам фашизм, и великой борьбы, иногда глухой, иногда явной.

Об этом писали в те годы крупнейшие поэты мира, но Хермлин не повторяет никого из них. Он нашел свое решение темы; не случайно он называет свои стихи «балладами о больших городах». Здесь нет лирики в обычном понимании этого слова; весь мир, потрясенный войной, живет на страницах этой книги — Берлин и Лондон, Москва и Париж, Мадрид и Севастополь; города здесь становятся символами сражений, мировой драмы. Города — казармы, города — резиденции фашистских штабов (голос поэта-эмигранта с беспощадной ненавистью говорит о тех преступлениях, за которые в ответе его родина, его Германия) и города непокорные, молчаливые, ждущие своего часа. И как в кино, где общий план внезапно сменяется крупным, так и в этих стихах, порой напоминающих

стратегическую карту военных действий, появляются совсем иные кадры: угол парижской улицы, мост и черная вода Шпрее, сцена в лондонском метро, которое стало бомбоубежищем. Это не отступление от темы, а ее развитие, это все те же «города в дыхании трагедий» («tragisch umwitterte Städte»). В широких и сильных строфах, которые порой заставляют вспоминать поэмы Уитмена, Рембо, Маяковского, Хермлин вводит нас в мир войны и одновременно в свой поэтический мир.

«По сути своей, я — урбанист; это значит, что меня остро волнует особая атмосфера больших городов. Я презираю полевую, лесную и луговую поэзию... В самой технике, самой жизни больших городов я ощущаю грозную поэтичность, которая нерасторжимо связана с поэзией больших пространств[3]. Урбанизм Хермлина означал не следование какому-то готовому литературному канону (хотя несомненно, что многое в балладах связано с темой «большого города», как ее понимали немецкие поэты эпохи экспрессионизма и европейская поэзия в целом — от Бодлера до Верхарна), а был продиктован стремлением найти новый художественный стиль, который может передать необычайность исторических событий XX в. и размах антифашистской борьбы народов Европы.

Хермлин очень строго отбирает свои поэтические средства; он не стремится ни растрогать читателя, ни поразить его громкими словами. Меньше всего поэт занят своей отдельной судьбой; его волнует не «я», а «мы»:

Саксофоны рыдали в городах, отравленных газом,
Хрипом агонизирующих трясло лазаретный барак,
А мы белозубо смеялись, не моргнув ни единым глазом,
Нам было все равно — друг или враг,
Мы продолжали жить в городах, отравленных газом.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Поэт не выделяет себя особо, не говорит о своих личных чувствах. Это, разумеется, не значит, что его стихи бесстрастны. Для писательской индивидуальности Хермлина характерно особое сочетание сдержанности и страстной силы. В эти годы он считает ненужным вводить в стихи (как и в прозу) факты своей личной биографии. В «Двадцати двух балладах» он как бы говорит от лица многих безымянных участников Сопротивления.

Называя свои стихи «балладами», Хермлин имеет в виду не классическую немецкую балладу (Шиллера или Уланда), а средневековую народную поэзию. Как и безымянные авторы средневековых баллад, Хермлин стремится дать слово самим событиям, а себе, как автору, отводит достаточно скромную роль — повествователя, летописца, свидетеля. Он сознательно устраняет из своих стихов все признаки традиционных лирических жанров. Его стихи — не личная исповедь автора, а «баллада о нашем времени» (как названо одно из самых значительных стихотворений сборника). Каждое стихотворение задумано и выполнено как самостоятельное художественное целое; но все стихотворения вместе дополняют друг друга и складываются в общую картину, как отдельные «песни» в средневековых эпических поэмах. Но на этом и кончается аналогия со средневековой поэзией; если средневековый автор был только наивным рассказчиком уже известного народного сюжета, то в балладах Хермлина, как правило, сюжет отсутствует. Он здесь не нужен: Хермлина интересуют не отдельные эпизоды войны, а события в целом. На место сюжета становятся сами грандиозные события войны (в масштабе целых стран, целых фронтов), и сила поэтического замысла, поэтического обобщения поднимает отдельные подробности и факты до уровня всемирной значимости, вводит их прямо в историю, в эпос. Эта поэтическая концепция выдержана всюду; но в балладах Хермлина нет однообразия. Одни стихотворения, более описательные по тону, под-

[3] Sonntag, 1947, N 39.

ходят под определение «малой поэмы»; другие, более взволнованные, напоминают непрерывный драматический монолог.

В те же годы, когда печатаются первые книги Хермлина, создаются и его статьи о поэзии, как своего рода заметки на полях стихов, автокомментарий писателя к своей работе. Эти статьи, отдельные положения которых являются дискуссионными, в целом помогают понять литературную позицию поэта в первые послевоенные годы.

В статье «Заметки о современной лирике» Хермлин сам называет своих учителей, первыми упоминая Пиндара и Рембо. Из немецких поэтов (кроме экспрессионистов, среди которых Хермлин выделяет раннего Бехера) названы Грифиус и его современники, поэты великой народной беды. Этот список интересен тем, что здесь сознательно обойдены признанные классические имена, но зато названы поэты Тридцатилетней войны, в стихах которых, несмотря на большую образную сложность, еще слышны отголоски народной лирики средневековья. Современная поэзия, по мысли Хермлина, может найти пример в гениальных сонетах Грифиуса, в их суровой правде. И в этом Хермлин был не одинок: в 30—40-е годы к наследию Грифиуса обращались и другие поэты, особенно Бехер.

Несомненно, что французская поэзия, как и встречи с французскими поэтами в годы эмиграции, помогла в свое время молодому поэту яснее осознать свою личную творческую задачу. Речь идет не о влиянии; в балладах Хермлин выступил уже вполне самостоятельным поэтом. Хермлин не подражает ни Арагону, ни Элюару. Речь идет о более глубоком и тонком сходстве или, вернее, о сходном взгляде на задачи поэзии. И здесь и там поэзия предстает как обдуманный поиск; стихи насыщены мыслью, сближены с философией и политикой, поэтическое слово точно и взвешено. Это черты французской интеллектуальной лирики, которые немецкой поэзии менее свойственны. Но, несомненно, есть глубокая аналогия между пониманием немецкой поэзии, которое было свойственно Хермлину, и тем воскрешением старинной французской песни и баллады (через голову поэтов XIX в.), которым живет книга Арагона «Нож в сердце» и другие его сборники военных лет.

Сам поэтический строй первых стихов Хермлина, микромир его сравнений, уподоблений, образов глубоко продуман; он нередко насыщен историей, образами книг, именами поэтов, которые становятся (в общей системе баллад) не случайным упоминанием, а «вторым планом», особой темой. В стихотворении о Париже среди точных деталей военных лет звучат имена Сен-Жюста и художника Жерара. В других стихах сегодняшний день смело сопоставлен с глубокой древностью. Мертвенная сила фашизма напоминает поэту «взор Горгоны», злобное неистовство нацистов — «игры кентавров». В «Балладе о тех, кто невидим и видим...» долгий и страшный путь антифашистов к победе и свету истолкован в духе греческой легенды об Эвридике, которую Орфей уводит из царства смерти. Античные образы недаром звучат в этих «балладах о нашем времени». Эти образы призваны говорить о сегодняшнем, о величии и трагедиях наших дней. Подобная интерпретация античности — в духе республиканской доблести — была глубоко свойственна немецкой вольнолюбивой поэзии XVIII—XIX вв. (Гёльдерлин, Платен), но впоследствии была предана забвению.

Последние баллады написаны в предчувствии победы; но в них есть и предвестие нового поэтического тона, заметное даже в заглавиях, напоминающих старинные «народные книги»: «Баллада об одном горожанине и великой его беде» и «Баллада, которую на площади будут петь добрые люди». Здесь все подчинено одной мысли: о родине, которая пройдет через горнило очищения. Эта дисциплина мысли требует особой экономии слов; и поэтическая речь Хермлина обретает черты мужественной и строгой патетики.

Уже после возвращения на родину создана «Баллада о госпоже Надежде». Написанные как бы от имени всех участников Сопротивления,

эти стихи звучат как клятва в вечной верности. Используя четкую строфику старых французских баллад, Хермлин создал стихотворение, совершенное по своей форме. Тема баллады — философия сурового и трагического жизнеутверждения, мысль о трудной, но неизбежной победе жизни над смертью, насилием, несправедливостью.

Суровая подруга эшафота,
Царица снов, святая нищета,
Последний вопль восставшего народа,
Последний гвоздь кровавого креста,
К тебе взывают мертвые уста...

Окутав небо предрассветным дымом,
Стучишься ты к сердцам неисцелимым,
Сестра истерзанных, предсмертный свет,
Кудель, перстом влекомая незримым,
Надежда, утешенье наших бед...

(Пер. Г. Ратгауза)

Это стихотворение стало одним из выдающихся образцов гражданской поэзии. С этим стихотворением Хермлин обращался уже к новому читателю; новая Германия, которая в прежних балладах была только затаенной мечтой, теперь становилась жизнью. Эмиграция кончилась, кончились и «дни одиночества».

Хермлин пробует силы в другом жанре. Он пишет «Мансфельдскую ораторию» (1950), которая имела большой успех, особенно у рабочей аудитории. Это агитационная поэма, рассчитанная на хоровое исполнение (музыку к ней написал Э. Г. Мейер). История старых мансфельдских копей и медеплавильных заводов становится здесь кратким уроком всей германской истории от феодальных войн до 1948 г. В искусстве ГДР подобные произведения тогда играли такую же роль, как в молодой Советской России — агитпостановки и «массовые действа» первых послеоктябрьских лет. Отдельные песни, написанные поэтом для этой оратории, оказались очень удачными (например, песня о рабочем Брозовском, который с опасностью для жизни хранил красное знамя в годы гитлеровской диктатуры).

Поэтическая индивидуальность Хермлина более отчетливо раскрылась в сборнике «Полет голубя» (1952). Несомненно, и новая книга Хермлина может быть названа «балладой о нашем времени». Но это уже драматическая сложность послевоенных лет, мир социализма в его столкновении со старым миром.

Сборник открывается антифашистскими стихотворениями «Терцины» и «Пепел Биркенау» (впоследствии вошли в цикл «Память», законченный в 1956 г.). Они не повторяют прежних: жестокая точность каждой детали, трезвая взвешенность слова, графическая резкость, с которой очерчены страшные пустыри близ Освенцима,— все это было подсказано новым поворотом темы. Эти стихи построены по принципу своего рода «крещендо»: вначале слышится негромкая личная нота, за которой угадывается пережитое самим поэтом и его товарищами (молодость, омраченная или физически уничтоженная фашизмом). Затем возникает вторая тема, связанная с первой: предостережение, обвинение. Стихотворение говорит языком инвективы.

С таким же волнением поэт говорит о тех, кто верит и борется, кто «объявил борьбу смерти». В стихотворении «Эпон» образы партизанской борьбы как бы возникают из мощных контуров мифа, из очертаний пейзажа. Партизаны становятся наследниками тех полубогов, о которых рассказывала когда-то греческая легенда. Поэтическим завершением этого цикла стало стихотворение «Ленинградский гранит», одно из лучших стихотворений Хермлина, посвященных СССР. Поэт-урбанист очень точно изобразил в этом стихотворении этот город, верно уловив в его облике что-то схожее с туманными и строгими городами северной Европы. В каждой подробности виден Ленинград: геометрия его площадей, его холодная весна и серое небо. Но город на глазах поэта начинает меняться, он становится темнее и строже, и на его улицах загораются петроградские костры 1918 г.; как видения, проходят тени красногвардейцев, сны блокадных лет.

Каждое стихотворение написано не как лирический отклик, а как «малая поэма», обладающая архитектоникой и строгой соразмерностью

всех частей; поэтому каждая подробность, каждая строка, по замыслу автора, имеет здесь особый вес. Этот поэтический принцип был намечен уже в «Двадцати двух балладах», но в новой книге он проведен гораздо последовательнее. Форма стала еще лаконичнее, отбор строже, основная мысль выражена отчетливее. Впрочем, в сборнике есть и стихи, отмеченные немалым формальным мастерством, но оставляющие читателя холодным. В поэмах «Полет голубя» (1951), «Юность» (1951) и др., написанных (в отдельных своих частях) с большим блеском, Хермлин отдал известную дань парадному и неглубокому освещению важных исторических событий. Мир социализма предстал здесь в отвлеченно-идеальном свете.

В последующие годы Хермлин создал ряд превосходных поэтических переводов (из английской лирики Возрождения и романтизма, из революционной венгерской и болгарской поэзии и др.). На кончину Бехера Хермлин отозвался философской одой «Смерть поэта» (1958), которая на высокой ноте завершает этот период его поэтического творчества. Она написана эллинским размером — «асклепиадовой строфой». В строгом соответствии с законами жанра, облик поэта Бехера высоко поднят здесь над повседневностью и предстает в космическом борении стихий и в грозовых вспышках истории, знаменующих рождение нового времени. Эти стихи стали не столько элегией об ушедшем товарище, сколько гимном поэзии, своевольному дару поэта, стихийная мятежность которого может равняться только с мятежной силой природы. Здесь не просто живой поэт поминает умершего, а товарищ подхватывает последнее, самое живое и значительное слово товарища.

Знаменательно, что в этой перекличке двух поэтов незримо участвует третий. В «Смерти поэта» и ритм, и отдельные стиховые формы, и сила бурного лирического порыва — все это явственно вызывает в памяти лирику Гёльдерлина. И в последних двух строфах, окончательно убеждая нас в этом, слышится скрытая цитата, перифраз бессмертного призыва Гёльдерлина: «... покоя не будет нигде!» Этот призыв своевременен и в наши дни — как в спорах о поэзии, так и в исканиях тех поэтов, которые стремятся постичь бурную динамику нашей драматической эпохи со всей ее борьбой и противоречиями.

Почти с самого начала своего пути Хермлин выступает и как прозаик; а начиная с шестидесятых годов проза в его творчестве преобладает. Его рассказы собраны в трех книгах («Два рассказа», 1947; «Дни сплочения», 1951; «Рассказы», 1970).

Рассказы «Лейтенант Йорк фон Вартенбург», «Дни одиночества» и «Дни сплочения» можно считать своеобразной трилогией. Внутреннее единство связывает эти три рассказа, три человеческих судьбы — офицера, эмигранта и безымянного повстанца из варшавского гетто. Эту общую тему можно определить строкой из стихов Хермлина: «из любви и отчаяния растет красная страсть: решимость». Действительно, все три рассказа написаны о людях, которые не хотят быть только свидетелями и очевидцами фашизма, которые решили бороться и, если нужно, погибнуть.

Рассказ «Лейтенант Йорк фон Вартенбург» — стилистически, может быть, самая отточенная новелла Хермлина — отмечен своеобразным «двойным действием». Одно — реальное, происходящее, правда, в условной стране, где офицеры восстали против диктатора (эта условность легко расшифровывается). Второе — предсмертный сон, предсмертное видение казнимого офицера, где ему словно бы удается то, что не удалось при жизни: он бежит из тюрьмы, участвует в союзе офицеров, враждебных диктатуре, и при поддержке Советского Союза поднимает народное восстание против диктатора. Но этот сон не сбылся: граф фон Вартенбург гибнет в это же утро от руки палача.

Рассказ примечателен своим поэтическим колоритом, который сближает его с первыми балладами Хермлина: здесь создана атмосфера тра-

гического напряжения, ожидания еще неизвестных событий, которые должны переменить и жизнь страны и судьбу героя. Но перемены нет, она приходит лишь во сне. Правда, сон здесь уравнен в правах с реальностью, а сама реальность призрачна. Но ситуация рассказа (как и атмосфера мучительного, напряженного ожидания) подсказана реальными событиями немецкой истории. Речь идет о неспособности немецкого народа своими силами освободиться от фашистской тирании. Рассказ был начат после провала неудавшегося антигитлеровского заговора германских офицеров 20 июля 1944 г. Герой рассказа, как и участник заговора, граф Клаус фон Штауфенберг, который был в известной мере прототипом Вартенбурга, ищет дорогу к подлинным борцам Сопротивления, порывая с бездейственной, чисто словесной, аристократической фрондой против Гитлера.

Однако это объяснение не следует доводить до прямых аналогий. Хермлин не только по-своему истолковывает исходную ситуацию, он еще домысливает ее, и рассказ становится «метафорой героических устремлений» (слова Гёльдерлина). Йорк фон Вартенбург важен автору не как личность — важен тот мучительный порыв к свободе, который в нем живет и который всего полнее реализуется в его пророчески зорком сне. Больше того, этот порыв как бы делает его на минуту представителем немецкого народа, его прошлого. В разговорах Вартенбурга с невестой и с бароном фон Г. создается особая, очень «германская» атмосфера: звучат стихи старых поэтов, музыка, затаенные признания; оживает память о патриотических офицерах 1813 г. Но Йорк может быть таким лишь на минуту, в мысленном единении с народом (или на пути к такому единению). Вот почему он оказывается героем только во сне, вот почему на деле он обречен.

Сама поэтическая отвлеченность формы этого рассказа не случайна, не субъективна; она роднит рассказ Хермлина с прозой немецких романтиков. Здесь отвлеченность только усиливает идею. В рассказе воплощен и нравственный потенциал участников Сопротивления, и их недостаточная реальная сила.

В иных, строго реалистических тонах написаны «Дни одиночества». Это рассказ о решимости, которая возвращает человеку его подлинное достоинство. Герой рассказа фактически отошел от антифашистской борьбы; он занят устройством своей личной судьбы в чужой стране, ожесточенной борьбой за кусок хлеба; он хочет отгородиться от фашизма, хочет мира для двоих, для себя и своей жены. Эта идиллия оказалась непрочной и лживой. Жизнь приводит его к совсем другим решениям. Уже первый значительный поступок Нейберта — убийство вишистского чиновника Дюфура, надругавшегося над его женой,— предсказывает его будущее. В рассказе дана как бы сжатая история целой судьбы, целой человеческой жизни. Мы догадываемся, каким Нейберт станет завтра; тот суровый и быстрый в действиях подпольщик, который спокоен на допросах и готовит побег из тюрьмы, ничем не напоминает апатичного, смертельно усталого Нейберта, каким мы его знали вначале.

«Дни сплочения» — большой рассказ с жанровыми чертами повести и даже хроники — задуманы автором как художественное завершение цикла. В «Днях сплочения» героем становится не столько отдельная личность, сколько народное движение, народное восстание против фашизма. И тема решения звучит здесь только в подтексте; герой рассказа, молодой интеллигент, вначале чем-то напоминает Нейберта. Но уже в первых словах слышно гневное нетерпение; вскоре он становится в ряды борцов гетто, которыми руководят коммунисты Блюмштейн и Млотек; еврейским повстанцам помогают польские товарищи, Станислав и Ян. Проза Хермлина, всегда изобразительно-четкая, достигает особой силы в описании улиц Варшавы, оцепленных частями СС, облав, пожаров, уличных боев. Само построение рассказа исполнено поэтического смысла; основная часть (написанная в форме письма повстанца из гетто к своим родным) — снова вставная новелла, которая предваряется

описанием победившей свободной Варшавы. Но сопоставление выполнено с большим художественным тактом: новая социалистическая Варшава написана в рассказе суровыми красками, без всякой парадности; это город, где живые не забыли мертвых и мертвые «под одеялом из бетона» помогают жить и бороться живым...

Герои Хермлина не жертвы, они борются до конца; суровая патетика рассказа вполне созвучна его замыслу.

Рассказы Хермлина проникнуты внутренним напряжением, все возрастающим к концу; но голос рассказчика неизменно остается спокойным, фраза — точной, рассказ движется плавно, неспешно, иногда даже с нарочитой замедленностью. И в этом трезвом, холодном свете нам становятся еще яснее те силы и события, которые решают судьбу героев.

Недаром Р. Леонгард, говоря об этих рассказах, вспоминает имя Мериме[4]. Законченный контур повествования, строгое изящество стиля, острая наглядность рисунка — все эти черты как бы сближают рассказы Хермлина с классической французской новеллой и придают им особую художественную зрелость.

Хермлину принадлежит также книга документально-художественной прозы «В первом ряду» (1951), где действуют уже не вымышленные, а реальные герои — Лило Герман, Вернер Зеленбиндер, Йон Зиг, Эрнст Кнаак, подвижники «невидимого фронта», те, кто в годы нацизма представлял подлинную Германию и пронес свою бесстрашную волю сквозь фашистские застенки. Биографии строго документальны. Хермлин считает, что сама жизнь его героев скажет читателю больше, чем любые беллетристические приемы. Но эта сдержанность не чета сухости; многие будничные, домашние подробности из жизни героев, живые обороты их речи, их письма близким и отзывы близких людей о них — все это позволяет читателю как-то ближе, интимнее ощутить присутствие героев. Переведенная на многие языки, эта книга сделала известным не одно имя, похороненное раньше в архивах гитлеровской юстиции и гестапо. В книгу вошли тридцать коротких биографий, но, прослеживая путь своих героев, Хермлин открывает попутно новые и новые имена. Эти безвестные и великие имена антифашистов в своей совокупности звучат как реквием героям «невидимого фронта».

В последующем цикле новелл Хермлина («Кассаберг», 1964; «Голос из темного мира», 1965; «Мост Корнелиусбрюкке», 1968) действуют иные художественные законы. Взвешенность, соразмерность пропорций отброшены в сторону; перед нами необычайно страстная лирическая проза, подчас даже лишенная строгого сюжета, где разнородные элементы — воспоминания детства и юности, хроникальные и даже документальные отрывки, наконец, художественный вымысел — сплавлены воедино резким и открытым вторжением авторского комментария, который прежде в такой форме в рассказах Хермлина был бы немыслим. В рассказе «Мост Корнелиусбрюкке», художественно наиболее значительном, приведены несколько строк из газетного отчета о суде над убийцами К. Либкнехта и Р. Люксембург. Газета сообщает, что «обвиняемые выходят в зал из совещательной комнаты суда: они шагают, улыбаясь, их грудь украшена орденами». И, прерывая ход рассказа, автор говорит: «Такой стала вся наша жизнь. Они были обвиняемыми, но выходили из комнаты, где сидели судьи. Они шагали, а мы лежали на земле. Они хохотали, а мы должны были сжать зубы. Им доставались ордена, а нам — только невидимые раны». Рассказ написан так, что кровавые подробности убийства Либкнехта и Розы Люксембург контрастно сопоставлены с безмятежным, гармоническим миром четырехлетнего ребенка, будущего поэта. В начале рассказа события прошлого как бы максимально придвинуты к нам, в конце — они предстают уже в перспективе всей жизни, прожитой поэтом. Мучительный вопрос — почему настала «власть тьмы»

---

[4] См.: *Leonhard R.* Rede anläßlich der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises... an Stephan Hermlin.— Der Autor, 1948, N 3/4.

(евангельские изречения и ассоциации подчеркивают безжалостный драматизм происходящего),— не будучи высказан прямо, возникает за каждой строкой. Этот рассказ, занимающий всего пять страниц журнального текста, вмещает в себя опыт целой жизни — от детских лет, прошедших в оранжерейном уюте, в «комнатах бесшумных и полных света», где отец поэта играл сонаты Скарлатти, до осознания неправедности этого уюта и решимости до конца противостоять «власти тьмы» [5].

Драма С. Хермлина «Скарданелли» (1970) была написана к двухсотлетию со для рождения Гёльдерлина. Трагическая биография Гёльдерлина и краткий, но необычайный по своей силе расцвет его творчества знаменуют собой и один из высших взлетов немецкой вольнолюбивой поэзии, и неизбежную обреченность этой поэзии и ее творцов в условиях княжеского произвола, «немецкого убожества» (К. Маркс), отлива революционной волны в Европе того времени. Немецкая литература небогата художественными произведениями о Гёльдерлине; наряду с несколькими стихотворениями Гервега, Бехера и других поэтов, можно назвать немногие страницы Беттины фон Арним и прежде всего записки рано умершего поэта Вильгельма Вайблингера, хорошо знавшего Гёльдерлина в годы его болезни. (Вайблингер выступает в первой сцене драмы «Скарданелли» как провожатый любознательных посетителей, желающих повидать поэта.)

«Верноподданный Скарданелли» — этим вымышленным именем нередко подписывал свои письма и стихи неизлечимо больной Гёльдерлин. Светлые образы античности озарили юность этого поэта, но его радостные песни скоро отзвучали. Его уделом стали нищета и безумие. Поэт, именем которого Германия ныне гордится, вынужден был отречься от своего имени, бояться самого себя, принять случайное прозвище. Драма отвечает на вопрос, почему это случилось.

В драме «Скарданелли» на двадцати с небольшим страницах перед нами проходит вся жизнь поэта. Герой ее в сущности, не Скарданелли, а Гёльдерлин, который любой ценой стремился отстоять себя и свои вольнолюбивые идеи во враждебном ему мире, но надломился под ударами судьбы. Драма проникнута глубочайшим состраданием к мятущемуся поэту. Эта пьеса написана не для сцены, а для радио, и вместо обычного обозначения «действующие лица» мы читаем: «голоса». Это голоса друзей и врагов, звучащие в сознании героя и лишенные материальной конкретности, так как это — не сама прожитая жизнь, а лишь воспоминания о ней. И слово «пьеса», здесь, наверное, было бы не вполне уместно, так как действие имеет слишком контурный, «отрывочный» характер, эпизоды слишком сжаты (иногда до нескольких фраз), подробности отсутствуют.

Перед нами — духовная драма Гёльдерлина. Самое существенное в ней — страстная приверженность поэта к идеям свободы и братства и полная враждебность к нему почти всех окружающих, не только враждебность князей и чиновников, но и холодное отношение со стороны Шиллера и Гёте, считающих его слишком экзальтированным. Трагический исход драмы поэтому предопределен. Но вместе с тем в юношеской дружбе с Гегелем и Шеллингом, в те годы жадно ловившими известия из революционной Франции, в общении с немецким республиканцем Синклером, с возлюбленной поэта — Диотимой нам открывается иной Гёльдерлин: веселый, сердечный, приветливый, рожденный для счастья и творчества. Необычайная скупость речей и характеристик придает многим фразам отточенность и силу афоризмов и сближает драму со свободной лирической импровизацией. Но эта импровизация основана на подлинных документах (подчас умело вводимых прямо в текст пьесы). Целомудренное, бережное отношение автора к биографии поэта тем более уместно, что изучение Гёльдерлина началось очень поздно и часто

[5] Эти рассказы — с их отчетливо выраженными автобиографическими мотивами — предвосхищают книгу Хермлина «Вечерний свет» (1979).

страдало от мало обоснованных и поспешных гипотез. Гёльдерлина нередко изображали как исступленного пророка, одержимого «демоном»[6]. Драма Хермлина свободна от подобной ложной патетики. Этот вольный драматический опыт открывает нам новый облик поэта, более близкий и человечный, который увиден не в ореоле мифов, а в трудных и часто критических отношениях с реальным обществом и реальной историей. Хермлин вызывает поэта из его трагического уединения к нам, живым, как собеседника и наставника.

Есть одна общая черта, которая объединяет все литературные выступления Хермлина,— от значительных стихотворений поэта до скромной газетной заметки. Это забота о совершенстве формы, тщательное обдумывание и оттачивание каждого слова, каждой фразы.

Эта отточенность формы создана не только врожденным чувством языка, но и непрекращающейся работой над словом. Чтобы представить себе эту работу, достаточно сравнить тексты стихотворений в «Избранном» (1956) с текстами тех же его стихов по первой публикации. Хермлин сокращает, иногда укорачивает стихотворение вдвое, выбрасывает целые строфы, которые, казалось бы, звучали уже достаточно хорошо.

Хермлин владеет самыми различными регистрами немецкого языка. В его стихах можно встретить и полузабытое слово из старых народных сказаний, и изысканный галлицизм, и особые, именно Хермлину свойственные поэтические формулы, когда мысль целого стихотворения законченно выражена в нескольких словах.

Этой смелостью отмечены и переводы Хермлина (из Поля Элюара, Пабло Неруды, Аттилы Йожефа). В этих переводах нет ничего «от себя», достигнута почти филологическая верность тексту, и в то же время это — сугубо поэтическая работа, так как Хермлин ищет и находит немецкие эквиваленты для самых трудных, казалось бы, неповторимых оборотов подлинника. Каждый перевод Хермлина — это не только пропаганда иностранного поэта, но прежде всего — новое испытание возможностей немецкого слова.

Поэзия Хермлина — трудная поэзия, отмеченная чертами нелегкого поиска и особым артистизмом. Ритмы будущего звучали и звучат в ней, начиная с первых грозных строк баллад; гражданское сознание диктовало Хермлину его стихи и предельно обострило его требования к поэтическому слову:

Я хочу быть хозяином речи,
Чтоб она подчинялась мне
В первозданном простосердечье.
Как рукав — руке. Как сердце — стране.
Я хочу быть хозяином речи.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Berger U. Gegen die Vernichtung.—In: Berger U. Die Chance der Lyrik. Berlin; Weimar, 1971.
Leonhard R. [Stephan Hermlin].— Der Autor, 1948, N 3/4.
Wolf G. Stephan Hermlin.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1974. Bd. 1.
Вайсбах Р. Проблемы переходного времени (Стефан Хермлин).— В кн.: Эстетические позиции. М., 1973.
Знаменская Г. Предисловие.— В кн.: Фюрнберг Л. Избранное. Хермлин Ст. Избранное. М., 1974.
Эренбург И. Предисловие.— В кн.: Хермлин Ст. Полет голубя. М., 1963.

---

[6] Эта концепция восходит к высказываниям Ницше и в начале XX в. была выражена известным литературоведом Ф. Гундольфом, близким к кругу С. Георге, в его книге «Hölderlins Archipelagus» (Heidelberg, 1912). Позднее ее возродил в экзистенциалистском обличье М. Хейдеггер, эстетика которого столь же принципиально антиисторична.

Глава девятнадцатая

ДРАМАТУРГИЯ 50-х ГОДОВ

Год спустя после образования ГДР была поставлена пьеса Германа Вернера Кубша, которую автор назвал «Первые шаги» (1950). Название этого произведения было во многих отношениях программным. Впервые в истории немецкой драмы Кубш показал в этом произведении проблемы, которые возникли перед рабочим классом, в чье владение перешли средства производства. Это было произведение, в котором в подлинном смысле слова были сделаны первые шаги к освоению новой действительности, к открытию новых «поэтических провинций». Эти шаги предпринимались в период, когда театр на Востоке Германии пытался выбраться из чудовищного тупика, в который его завел фашизм. Трудности, перед которыми в то время стояли драматурги и деятели театра, сформулировал в 1951 г. на одном из конгрессов работников культуры Б. Брехт. «Резкий спад художественного уровня при нацистском режиме происходил, как могло показаться, почти незаметно. Разрушение театральных зданий было куда более наглядным, чем упадок театрального искусства, очевидно потому, что первое было связано с крушением нацистского режима, а последнее — с его становлением... Художественные средства театра, для формирования которых необходимо столь длительное время, фактически были разрушены духом регресса и авантюризма... Как можно было осуществлять новые постановки для новых зрителей с таким деградировавшим духовно и технически оскудевшим театром? Как можно было с его помощью воспитывать нового человека, который так необходим в этой части земного шара?» [1]

После 1945 г. решающее воздействие на развитие нового антифашистского театра оказала советская драматургия, в особенности пьесы М. Горького и чуть позднее В. Вишневского, которые дали немецким писателям представление о социалистической реалистической драме. Несмотря на то что социалистическая немецкая драматургия, представленная произведениями Б. Брехта и Ф. Вольфа, в годы эмиграции проделала громадный путь развития и завоевала широкое признание, эти традиции в послевоенные годы не смогли проявиться во всей своей полноте. Ф. Вольф, который был одним из первых немецких драматургов, возвратившихся на родину, оказал заметное влияние на новую драматургию в первые послевоенные годы. Речь идет не только о влиянии его многочисленных произведений, но и о той разносторонней и тактичной помощи, которую писатель оказывал начинающим и уже немолодым драматургам. Сильное и продолжительное воздействие неаристотелевской драмы Б. Брехта стало ощутимым лишь после 1949 г., когда по сцене впервые прокатился фургон матушки Кураж. В первые послевоенные годы Брехт не давал разрешения на постановки своих пьес — он хотел, чтобы они были поставлены в соответствии с его режиссерскими идеями. Поэтому немецкая публика поздно познакомилась с творчеством своего крупнейшего драматурга, в период эмиграции вступившего в пору творческой зрелости. Все разнообразие традиций могло быть полностью использовано только к началу 50-х годов.

[1] Theaterarbeit. Berlin, 1967, S. 7—8.

В этот период во всей литературе и на театре шел глубокий процесс преобразований. Социалистические идеи начинают играть все большую роль в театральной жизни и во второй половине пятидесятых годов создают основу для социалистического немецкого национального театра. В эти годы глубочайших социальных и политических изменений драматурги начинают обращаться к большой теме переустройства общества.

Возникновение на востоке Германии рабоче-крестьянского государства оказало огромное влияние на сознание и образ жизни широких масс населения. Естественно, что и драма обратилась к изображению процесса общественного переустройства. Этот факт следует особо подчеркнуть, так как пьесы тех лет о восстановлении предприятий, об утверждении новой рабочей морали и т. д., весьма слабые в драматургическом отношении, легко могли быть восприняты как простые иллюстрации исторических процессов. Однако речь здесь идет отнюдь не только о пассивном воспроизведении. Эти пьесы внесли существенный вклад в формирование общественного и эстетического сознания. Пьесы о строительстве народных предприятий и связанных с этим изменениях в духовном облике людей вначале писали преимущественно известные, имеющие опыт классовой борьбы драматурги, такие, как К. Грюнберг, создавший пьесу «Золотом льется сталь» (1950) о восстановлении народного предприятия в тяжелых условиях ожесточенной борьбы с классовым врагом, как Г. фон Вангенгейм, показавший в своей пьесе «Ты тот, кто нужен» (1950), как молодежь на стройке превращается в коллектив людей, мыслящих и работающих по-передовому.

В пьесе «Первые шаги» Г. В. Кубша, который еще до 1933 г., будучи членом Союза пролетарско-революционных писателей, опубликовал свои первые произведения, показаны проблемы и конфликты активистов на одном из народных предприятий. В этой пьесе реалистически изображены годы трудного начала, когда последствия войны еще давали о себе знать во всех сферах жизни и когда рабочие на народных предприятиях, несмотря на тяжелые условия, должны были продемонстрировать, что они в состоянии восстановить хозяйство и руководить государством. В то время, когда многие люди впадали в отчаяние, Кубш воссоздал в своей пьесе образ передового рабочего, который отказался покупать хлеб для своих детей на черном рынке. Этот рабочий, Гартман, видит освобождение от нужды и горя в увеличении выпуска продукции. Здесь впервые зритель увидел на сцене многие характерные черты «активистов первого часа», которые позднее нашли более убедительное художественное воплощение во многих произведениях литературы ГДР. Правда, новые черты характера героев тех лет представлены здесь только сюжетно-риторически и еще не оформлены непосредственно драматически. Тем не менее образ Гартмана стал подлинно новаторским достижением: трудящийся человек, пропагандист начинающейся новой эпохи занимает подобающее ему место в драматургии.

В 50-е годы Б. Брехт стремился создать тип героя, которого характеризует новое отношение к труду. Он хотел написать пьесу об активисте Гансе Гарбе, который в 1949 г. по-новому произвел ремонт кольцевых печей на одном берлинском предприятии. Это событие неоднократно изображалось в немецкой литературе[2]. Но Брехт не смог дописать пьесу до конца. В его наследии она известна под названием «Бюшинг-фрагмент».

Далеко не случайным является тот факт, что впервые новая действительность нашла свое драматическое воплощение в произведениях тех писателей, которые обладали большим опытом классовой борьбы и которые начинали свою литературную деятельность в 20—30-е годы. В числе

---

[2] Ср.: Э. Клаудиус. «О трудном начале», «О тех, кто с нами»; К. Рюлике. «Ганс Гарбе рассказывает»; Х. Мюллер. «Выскочка».

тех, кто с энтузиазмом обратился к новым темам, были Ф. Вольф и Г. Циннер. Их произведения во многих существенных чертах определили развитие драмы начала 50-х годов. Эстетическими вехами на пути развития молодой драматургии ГДР стали пьесы «Бургомистр Анна» (1950), «Томас Мюнцер. Человек со знаменем радуги» (1953) Ф. Вольфа и «Дьявольский круг» (1953) Г. Циннер. В целом начало 50-х годов представляется не очень плодотворным периодом в развитии драмы. Но именно потому художественные достижения обоих этих авторов заслуживают признания.

Подлинный смысл социалистического театра заключается в том, чтобы участвовать в борьбе эпохи и отражать ее. Однако осмысление эпохи может происходить самым различным образом — как в пьесе, написанной на злободневную тему, так и в пьесе исторической. Среди драматургов, которые в 50-е годы ставили в своем творчестве самые жгучие проблемы современности, следует назвать прежде всего Г. фон Вангенгейма и Г. Хаузера. Наряду с Б. Брехтом и Ф. Вольфом, Г. фон Вангенгейм является одним из новаторов в области немецкого социалистического театра.

После возвращения из Советского Союза, где он находился в эмиграции, Г. фон Вангенгейм был сначала главным интендантом «Дойчес Театр», режиссером и актером, затем целиком посвятил себя писательской работе. Важнейшими произведениями этого периода являются, кроме пьесы «Ты тот, кто нужен», «В Америке тоже» и «Студенческая комедия» (первоначальное название «Со временем мы справимся», 1959), в которых он обращался преимущественно к молодому поколению. Пьеса «В Америке тоже», в то время часто шедшая на сцене, рисуя жизнь американской семьи, показывает угрозу миру, которая проистекает от игры с атомной бомбой, и вызванное этим широкое движение в защиту Стокгольмского воззвания. Эта пьеса была непосредственно связана с проблемами того времени. Ее высокий уровень наглядно демонстрировал, как театр может включаться в ежедневную политическую борьбу.

Фабула пьесы построена Г. фон Вангенгеймом так, чтобы раскрыть общественные проблемы на примере жизни простых людей и повседневных событий. Действие его пьесы «Студенческая комедия» происходит в социалистическом обществе, в ней в динамичных и полных юмора ситуациях изображается конфликт студента Петера Хехельберга, который не может решить «проблему времени». Разрываясь между «человеческим» (у него есть ребенок), «производственным» (он должен писать дипломную работу) и «общественным» (нужно создать агитбригаду), он пытается «справиться со временем». Но автору все же не удалось до конца объединить обилие эпизодов в стройное целое, и его пьесе не хватает внутренней законченности и художественного единства. Ускоряя развитие действия, Вангенгейм пытался передать темп времени и творческий накал социалистического строительства. При этом он допускает слишком большой драматургический произвол, который был очевиден для зрителей, несмотря на то что происходящее на сцене вызывало у них живой отклик. Но как бы там ни было, Вангенгейму великолепно удались некоторые юмористические образы, преимущественно представителей старшего поколения, что придает пьесе жизнерадостность и обусловило ее успех, несмотря на многие справедливые критические замечания. В последующие годы Г. фон Вангенгейм больше не выступал с драматическими произведениями.

Политические взгляды Г. Хаузера, как и Г. Циннер, сложились еще до 1933 г., но писателем он стал только после 1945 г. Хаузер в 1932 г. вступил в КПГ, в 1933 г. эмигрировал во Францию. Позднее он сражался против фашизма в полку добровольцев-иностранцев, входящем в состав французской армии, и принимал участие во французском движении Сопротивления. В конце войны он возглавлял нелегальный журнал «Фольк унд фатерланд» («Народ и отечество»), который издавал за Западе национальный комитет «Свободная Германия».

В своей первой пьесе «Процесс в Веддинге» (1951) он разоблачает западногерманскую политику милитаризации. Но первой настоящей творческой удачей Г. Хаузера была пьеса «Конец ночи» (1955). Постановка этого произведения, не отличавшегося напряженным внешним действием, но наполненного глубоким идейным содержанием, часто возобновлялась на сцене вплоть до 60-х годов. Наряду с произведениями Ф. Вольфа и Г. Циннер, эта пьеса относится к немногим сценическим произведениям первой половины 50-х годов, сохранившим свое значение до настоящего времени. Фабула определяется столкновением двух мировоззрений, воплощенных в немецком интеллигенте Йенсене и советском инженере Строгове. В этой пьесе ставится вопрос о виновности немцев во второй мировой войне. Но Хаузер связывает проблему вины — большую тему первых послевоенных лет — со сложным процессом признания буржуазным интеллигентом социализма. Тем самым вырисовывается широкая обобщенная картина мыслей и поступков немцев в прошлом, настоящем и будущем. Именно освещение прошлого, настоящего и будущего делает эту пьесу привлекательной, а беспощадная честность — значительной. «Конец ночи» означает поворотный пункт в эстетическом осмыслении новых проблем не только благодаря драматургической связи антагонистических и неантагонистических противоречий; пьеса представляет собой одновременно и неопровержимое литературное свидетельство растущей дружбы между советским народом и народом ГДР.

Нового успеха Г. Хаузер достиг в пьесе «Белая кровь» (1959), которая была экранизирована и переработана для телевидения. Это произведение возникло в русле всемирного движения протеста против угрозы атомной войны. В 50-е годы был написан ряд пьес на эту тему. Волновала она и прогрессивных драматургов Западной Германии. «Семья из Невады» (1958) Г. Вайзенборна, «Пыльная радуга» (1961) Янна, «По ту сторону страха» (1958) Рефиша явились противовесом к реакционной драме К. Цукмайера «Холодный свет» (1955). В ГДР к теме угрозы атомной войны обращались, наряду с Б. Брехтом (в оставшейся фрагментом пьесе «Жизнь Эйнштейна»), М. Шеер («Супруги Розенберг», 1953) и Г. Пфейфер («Праздник с фонариками», 1958). Но среди этих пьес наибольшую известность завоевала «Белая кровь» Г. Хаузера.

Хаузер поставил перед собой трудную задачу: показать превращение в противника атомной войны офицера западногерманского бундесвера, майора Манфреда фон дер Лоэ, который, пройдя специальную подготовку в США, возвращается домой с лучевой болезнью. Такое принципиальное решение означает для главного героя разрыв со своим классом. Возникает крайне заостренная ситуация, требующая от драматурга особого мастерства. Возможно, Г. Хаузер поставил перед собой слишком сложную задачу. Возникает вопрос, можно ли вообще эстетически воплотить ситуацию подобного рода с помощью избранной Г. Хаузером драматургической техники. Прежде всего более четко должен быть представлен характер мышления этого офицера. В пьесе же многие мотивы его решения остаются в конечном счете чисто личными. Политическое и идеологическое воздействие пьесы тем не менее весьма значительно и связано с изображением двух процессов, которые в других пьесах, направленных против опасности атомной войны, либо игнорируются вовсе, либо изображаются слишком поверхностно. Г. Хаузер показывает в прямом столкновении силы, заинтересованные в политике атомной войны, и силы, объединившиеся против этой угрозы. Поэтому Хаузеру удается показать диалектику личного и общественного глубже, чем, например, Г. Пфейферу в его пьесе «Праздник с фонариками», где народное движение против атомной бомбы изображается как некая данность.

Эти произведения участвовали непосредственным образом в политической борьбе того времени. Основными причинами безусловного интереса, проявленного к ним, явилась жгучая актуальность их тематики, тесная связь с коренными жизненными интересами множества людей. Но не ме-

нее важной предпосылкой были художественные достоинства и эмоциональное воздействие этих пьес.

В 1955 г., в период, когда господствующие круги ФРГ проводили беспримерную клеветническую кампанию против демократической Германии, молодой западногерманский писатель Петер Хакс, первая пьеса которого, поставленная в Мюнхене, привлекла внимание общественности, переехал в ГДР. В настоящее время он один из самых интересных драматургов ГДР.

Уже в первых пьесах П. Хакса заметно сильное влияние теории и театральной практики Б. Брехта. После 1953 г. такое признание Брехта было одновременно выражением политической позиции, так как в ФРГ в это время был объявлен первый большой бойкот Брехта. Интерес к творчеству Брехта привел Хакса к знакомству с марксистско-ленинским учением. С переездом в ГДР у П. Хакса, разумеется, не закончились поиски новой философской ориентации.

Большой успех имела пьеса «Открытие индийского века» (1954; новый вариант под названием «Колумб, или Мировая идея на корабле», 1970). Центром пьесы Хакс делает столкновение героя с новой эпохой. Важнейшая мысль этого произведения состоит в том, что новая эпоха, возникшая ценой неимоверных усилий, не свободна от бремени грубых ошибок. В конце пьесы герою остается только надеяться на то, что когда-нибудь придут не только новые, но и лучшие времена. Пьеса последовательно показывает, что буржуазия вовсе не была призвана создать новую, гуманную эпоху, так как достигнутый прогресс основывался на угнетении и преступлениях. Выдающиеся качества этой пьесы особенно заметны при сравнении с теми апологетическими сочинениями, которые ставились в то время в Западной Германии.

Следующая пьеса, которую Хакс написал уже в ГДР, «Битва при Лобозице» (1956) имеет в своей основе литературный первоисточник — «Историю жизни и приключений бедного человека из Токенбурга» У. Брэкера. Для воплощения своего замысла — показать суть классовой армии «как заговора офицеров против людей» — П. Хакс, по его собственным словам, старался «ничего не заимствовать из первоисточника и в то же время воздать ему должное» [3]. Ему удается, особенно благодаря перестроенной фабуле, значительно выйти за рамки проблем, возникавших в литературном первоисточнике. Однако, поскольку общественная ангажированность П. Хакса выражается здесь главным образом через его «плебейскую позицию», пьеса не свободна от элементов механистического материализма. Этот недостаток чувствуется и в следующей пьесе «Мельник из Сансуси» (1958). Так как самую благородную цель исторической драмы П. Хакс видит в том, чтобы «пробудить в зрителе отвращение к прошлому» [4], он отрицает и прогрессивные устремления буржуазии. Поэтому его усилия, направленные на выработку «антибуржуазной позиции», временами оборачиваются антиисторическими и антидиалектическими взглядами на вещи. Механистически-социологические представления об историческом процессе, хотя и блестяще сформулированные и воплощенные на сцене, оставляют без внимания субъективный фактор. Это наносит ущерб диалектическому осмыслению истории.

В пьесе «Заботы и власть» (1959—1962) драматург впервые обратился к теме из современной жизни ГДР. В своей основе это «производственная» пьеса, каких в то время писалось много. Но она выделяется совершенством языка, внутренней логической связью, умением автора отбирать и связывать эпизоды. П. Хакс с юмором рассказывает о том, как выпуск бракованной продукции на брикетной фабрике — ради выполнения плана любой ценой — приводит к тому, что другая, стекольная фабрика, несмотря на все усилия рабочих, не выполняет плана. Хотя П. Хакс

---

[3] *Hacks P.* Theaterstücke. Berlin. 1957, S. 303.
[4] *Hacks P.* Anmerkungen zu Wagners «Kindermörderin».— Junge Kunst, 1957, N 2, S. 23.

и затрагивает здесь весьма реальное общественное противоречие, которое в те годы требовало своего разрешения, все это лишь сюжетная основа, но не идейный замысел пьесы. П. Хаксу было важно показать, что в социалистическом обществе никто не имеет права улучшать свою жизнь за счет другого, что лучшую жизнь можно создать только совместными усилиями. В этом основная философская идея пьесы; она же определяет и отношения между героями — рабочим брикетной фабрики Максом Фидоррой и работницей стекольной фабрики Хадой Штоль. Эта своеобразная история любви полна поэтического очарования.

Переход П. Хакса от драмы исторической к драме современной не означал, таким образом, разрыва с прежними идеями, а был этапом его последовательного развития. Но это создавало и трудности для автора. И не только потому, что в его исторических пьесах эти закономерности представали скорее как некий исторический механизм, нежели изображались диалектически, то есть персонажи его больше «функционировали», чем действовали сознательно, но также и потому, что конкретная диалектика социалистической действительности ставила совершенно новые требования к изображению отношений между объективным и субъективным факторами в общественном процессе.

И тем не менее необычное языковое мастерство и искусство диалога, а также сценическая фантазия П. Хакса до сих пор доставляет удовольствие зрителям этих пьес. Он вводит своих персонажей в действие с поразительной драматической легкостью и изяществом. У него не бывает натянутых ситуаций и натуралистических характеристик. Он в высочайшей степени владеет своеобразным мастерством стилизации, и это помогает ему донести до зрителя свой замысел. Несмотря на всю серьезность событий, происходящих в пьесах П. Хакса, зритель постоянно чувствует, что сидит в театре. Театр для П. Хакса — это прежде всего фантазия, феерия, шутка, развлечение. Персонажи его пьес часто гротескны. Но они никогда не превращаются в чисто фантастические символы. В них искусно сочетаются реализм, фантазия, философия и дидактика. Правда, при этом не всегда получается убедительный человеческий образ. Критика часто ставила П. Хаксу в вину искажение образов героев народных книг и легенд. П. Хакс отражает действительность в зеркале фантазии. Он считает, что зрители лучше воспримут и поймут реальное, если оно на сцене перемешано с нереальным. «Потребность в нереальном может быть понята только как недовольство реальным, как потребность в ином. Чем бы это ни было в каждом исторически конкретном случае, оно лучше, иначе в нем не было бы потребности»[5]. Отличительной чертой драматургии П. Хакса является диалог в манере Брехта, иронически сжатый и захватывающе резкий. Но диалог П. Хакса, обладающий полемическим подтекстом,— это не просто языковое украшение, не просто игра остроумия; он обретает выразительность в сценическом действии.

О пьесе «Заботы и власть», о позиции П. Хакса много спорили. Правда, в тогдашней дискуссии подлинные достоинства пьесы и эстетические представления П. Хакса не были оценены должным образом. И тем не менее эта дискуссия в конечном итоге оказалась плодотворной, ибо привлекла внимание к известной механистичности в построении образов (не только у П. Хакса) и способствовала тому, что недиалектическое противопоставление пути и цели, настоящего и будущего, реального социализма и грядущего коммунистического общества было подвергнуто критике.

В 50-е годы драматурги стали чаще обращаться к комическому жанру. Рост интереса к веселым, сатирическим пьесам обусловлен самыми разными причинами. Но существенно то, что вместе с первыми успехами в восстановлении хозяйства проложил себе дорогу и новый образ жизни, что люди избавились от опасений и страха перед войной и фашизмом. Комический жанр не рассматривался больше как суррогат неосуще-

[5] *Hacks P.* Das Poetische. Frankfurt a. M., 1972, S. 127.

ствленной жизни. А именно такую роль играла в первые годы после войны мещанская комедия для значительной части театральной публики. Веселое, комическое изображение определенных жизненных явлений все больше и больше становилось выражением нового, жизнеутверждающего начала, нового мироощущения.

Это чувствовалось даже в пьесах с невысоким художественным уровнем, в драматургической структуре которых еще не были преодолены шаблоны буржуазного развлекательного театра.

В развитии комического жанра заметны два этапа. К первому относятся такие пьесы начала 50-х годов, как «Срочно требуется Шекспир» (1953) и «Возвышение Алоиса Пионтека» (1956) Г. Киппхарда. Второй этап относится к концу 50-х годов и связан со сформулированной на Биттерфельдской конференции идеей ликвидации разрыва между искусством и развлечением. Веселое, оптимистическое содержание этих пьес уже гораздо более явно, чем в большинстве пьес предыдущего этапа, порождено новыми общественными отношениями и изменившимися формами человеческого общежития. В качестве примера можно назвать комедию Г. Циннер «Что если...?» (1959), которая построена на фантастической идее: как реагировали бы люди, если бы пришлось обменять деревню в ГДР на участок земли в ФРГ. Г. Заковский в пьесе «Женские ссоры и хитрости любви» (1961) достиг успеха в жанре шванка, который был полностью дискредитирован буржуазной индустрией развлечений. К лучшим сатирически острым и увлекательным комедиям относится «Капитан из Кельна» (1959), написанная З. Дудовым в соавторстве с М. Чесно-Хеллем и Х. Кейшем. В этой пьесе рассказывается история случайной, но беспримерной карьеры безработного кельнера Альберта Гауптмана, которого западногерманские милитаристы на одном из своих сборищ приняли за пропавшего без вести военного преступника. В гротескно нагнетаемых ситуациях лжекапитан добирается до высших постов боннского государства. Заблуждение продолжается долго, потому что во влиятельных кругах ФРГ милитарист и фашиствующий сверхчеловек все еще являются «общественным идеалом». На это и нацелено острие сатиры. В конце пьесы кельнера Гауптмана наказывают за то, что он не военный преступник, за которого его принимали; к тому же появляется настоящий преступник. Так комедия ошибок превращается в сатиру, бичующую общество, которое после второй мировой войны не отказалось от прежних взглядов. Художественные достоинства этой пьесы связаны с тем, что она последовательно продолжает лучшие немецкие традиции в области сатиры. Критика справедливо отмечала, что «сравнение с „Капитаном из Кёпеника“ К. Цукмайера, на которое наталкивает название пьесы, в данном случае, неуместно... Приключения кельнского капитана Альберта имеют мало общего с трагикомической судьбой сапожника Фойгта из Кёпеника... Для сравнения гораздо больше подходит суровый гневный реализм „Верноподданного“ Г. Манна, чем К. Цукмайер с сентиментальными мотивами его немецкой сказки» [6].

Пьеса Г. Киппхарда «Срочно требуется Шекспир» (1953) знаменовала собой начало веселого сатирического современного театра. Г. Киппхард тоже переехал в ГДР из Западной Германии. В ГДР он обратился к изучению марксизма и стремился в своих произведениях выражать социалистические позиции. Его первая пьеса «Срочно требуется Шекспир» — это сатирическая комедия, где в сценах с бесконечными ошибками, недоразумениями и случайностями изображается, как театральный работник Фербель ищет автора, который написал хорошую современную пьесу, но которого он по ошибке выпроводил из дома. Эта пьеса, пробившая, по верным словам Ф. Эрпенбека, брешь в комедийной литературе, была в те годы решающим шагом на пути к социалистической комедии. Привлекательность пьесы связана прежде всего с образом драматурга Фербеля, в характере которого сочетаются разные положительные и отрицательные

---

[6] *Eylau H. U.* Vergnügen und kritische Einsicht.— Sonntag, 1959, N 8, S. 7.

черты. Менее успешной была следующая пьеса Г. Киппхарда «Возвышение Алоиса Пионтека», действие которой происходит в Западной Германии[7].

В 1957—1958 гг. в драматургии ГДР возникло направление, получившее название «дидактический театр». Импульсом послужило выступление Б. Брехта на IV съезде писателей, где он напомнил о «гибких боевых формах» искусства, которые выдвинул рабочий класс в процессе великих классовых боев 20-х — начала 30-х годов. Это направление, однако, возникло не только как воспоминание о революционной традиции немецкой драматургии: в определенной степени оно соответствовало и объективным общественным потребностям. Во второй половине 50-х годов стало совершенно очевидно, что два немецких государства избрали противоположные пути развития. Правящие круги Западной Германии открыто провозгласили государственной доктриной политику силы и провокаций. Предугадывая это развитие, Б. Брехт в 1956 г. говорил своим коллегам-писателям: «... Нам придется считаться с необходимостью борьбы, и нам придется когда-нибудь отбросить, побороть свое благодушие...»[8].

Дидактический театр давал возможность без промедления включиться в политическую борьбу, в борьбу за обуздание западногерманского империализма. Дидактический театр нельзя свести к какому-то определенному образцу: в нем используются многие возможности — от агитпроповского монтажа до пьес с большой эпически-демонстративной структурой.

Эстетическое своеобразие дидактического типа пьесы часто недооценивалось. Поэтому можно было только приветствовать, что Б. Брехт со всем своим авторитетом выступил за поучительный театр. В последующие годы это привело к возобновлению традиций революционно-пролетарской литературы 20—30-х годов. К этой традиции непосредственно не обращались в первые послевоенные годы, потому что хотели избежать некоторой односторонности и ошибочных положений пролетарско-революционной литературы, особенно в отношении классического наследия, а также потому, что после 1945 г. трудно было предположить правильное понимание революционно-пролетарской литературы людьми, пережившими эпоху фашизма. И в самом деле, потребовалось длительное время, пока были до конца поняты эстетическое своеобразие и специфическая красота назидательной пьесы, дидактического театра. К такого рода пьесам часто подходили с эстетическими требованиями, которые никак не соответствовали возможностям этого жанра и скорее бы разрушили его, чем обогатили. Характеры персонажей поучительной пьесы не индивидуализированы, не обладают многообразием черт и психологических оттенков. Поучительная пьеса не требует передачи настроения, атмосферы, изображения среды. Ее привлекательность заключается в единстве фабулы и философской мысли, сценически-поэтического артистизма и идейно-дидактической последовательности.

В результате дискуссии о дидактической пьесе в новом свете предстали и некоторые проблемы реалистического отображения. До сих пор изображение характеров в драме рассматривалось лишь под одним углом зрения: решающим считался критерий последовательного продолжения и развития традиций драмы критического реализма. Дидактический же тип пьесы примыкал к традиции агитпропа 20—30-х годов. Монтаж как художественное средство в искусстве социалистического реализма снова оказался в центре размышлений и споров о практических проблемах творчества. В монтаже, которым столь блестяще пользовались такие

---

[7] В конце пятидесятых годов Г. Киппхард покинул ГДР и снова переехал в Западную Германию. Среди драматургов ГДР он пользовался известностью как сатирик. И в Западной Германии он пытался сначала продолжить эту сатирическую линию своего творчества — в пьесе «Стулья господина Шмиля» (1958). Но это ему не удалось: как сатирик он не смог утвердиться в Западной Германии. В 60-е годы он стал одним из основоположников документального театра и добился признания пьесами «Дело Роберта Оппенгеймера» и «Жёль Бранд» (1965).

[8] *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5/1, с. 149.

художники, как Брехт, Эйслер, Пискатор, Хартфилд, молодые драматурги ГДР видели конкретное средство художественного освоения новой действительности, выполнения стоящих перед ними общественных задач. Таким образом, дидактический театр вел поначалу не к сужению, а к расширению художественных средств и способов реалистического изображения. Монтаж дал драматургам новые возможности построения сюжета и характеров. Эти новые средства позволяли гораздо нагляднее и убедительнее показать общественные противоречия. Если прежде в драматургии ГДР общественный детерминизм характеров, событий передавался часто с помощью обстоятельной экспозиции, в которой чрезмерную роль играл случай, то теперь новые художественные средства позволяли совершенно по-иному подойти к материалу. Были найдены оригинальные сюжетные структуры и сценические ходы. Принцип монтажа окрылял сценическую фантазию, вел к освобождению от традиционного драматургического балласта. Опробовались многообразные формы сценического построения. К тому же многие авторы применяли элементы дидактического театра не в чистом виде, а сочетали с другими, уже многократно применявшимися средствами и формами. Так возникала широкая шкала сценических опытов от «поучительной пьесы» брехтовского образца до широких, эпически задуманных пьес. Поэтому было бы несправедливо по отношению к дидактическому театру не замечать эти факторы и, характеризуя сам тип дидактической пьесы, подчеркивать лишь одну его сторону, а именно стремление дать «урок» или передать определенную информацию, иными словами, приписывать ему лишь педагогические цели.

Гораздо более широкая, общественная задача, которую ставили перед собой почти все пьесы дидактического театра, вела к отражению новых явлений действительности и открытию новых «поэтических провинций». Однако, хотя дидактический театр и был связан с поисками и находками, с использованием новых средств сценического отображения и с обращением к уже забытым формам, хотя новые драматурги и продемонстрировали свой оригинальный, неповторимый художественный почерк, дидактический театр тем не менее таил в себе и некоторую опасность для дальнейшего развития социалистической драматургии. Эти опасные моменты заключались даже не столько в том, что обращение к монтажу не всегда вело к хорошо продуманным и оригинальным художественным решениям. Под лозунгом монтажа часто осуществлялось простое, формальное нанизывание сцен, не заключавшее в себе художественного обобщения, так что в результате возникала порой не пьеса, а лишь ее видимость. Гораздо важнее, однако, другое: успехи этого направления вели к своего рода претензиям на единоличное представительство или по крайней мере на доминирующую роль дидактического театра.

В интересах широты и многообразия социалистического реализма с этими тенденциями надо было спорить самым решительным образом. К тому же в некоторых пьесах дидактические элементы преобладали в такой степени, что исчезало диалектическое единство развлекательного и поучительного начал. Юмор и поэтическая привлекательность, которые должны быть присущи любой драматической форме, утрачивались. И лишь в немногих пьесах этого направления удавалось со всей полнотой выразить сложность процессов общественной жизни.

И тем не менее там, где удавалось правильно использовать достаточно широкие возможности дидактического театра, при умном и тактичном понимании границ его возможностей, театр этот внес важнейший вклад в развитие социалистической драматургии.

Среди драматургов, начинавших с дидактических пьес, едва ли кто-нибудь остался верен исключительно этому типу драмы. Непосредственно с развитием этого направления связаны прежде всего два писателя: Х. Мюллер и Г. Байерль. До постановки на сцене своей пьесы «Выскочка» (1958) Х. Мюллер сделал инсценировку книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1957, совместно с Х. Мюллером-Шталем). Под влиянием Брехта он стремился в этой работе возродить приемы мон-

тажа, как он применялся агитпропом 20-х годов. В основе пьесы «Выскочка» лежит история, описанная Э. Клаудиусом в 1950 г. в рассказе «О трудном начале» и в 1951 г. в романе «О тех, кто с нами». Идейным центром пьесы является противоречие между доставшимся в наследство от фашизма уровнем сознания широких слоев населения и новыми историческими задачами, которые требуют от людей сознательной коллективной работы. При этом автор меньше внимания уделил изображению сложного жизненного пути героев, сосредоточившись на тех противоречивых процессах в рабочем коллективе, которые вызваны поведением доменщика Бальке. Ход событий предстает от сцены к сцене как развитие противоречий, которые проявляются в поступках и решениях людей и переносятся во все новые плоскости. Такая сценическая техника обусловила и язык пьес Х. Мюллера. Его диалог крайне лаконичен, соответствует острым диалектическим поворотам пьесы. Философское содержание его диалога выражается не посредством обобщающего описания, а в резком столкновении противоположностей. Как в построении фабулы, так и в изображении человеческих характеров «Выскочка» уже выходит за пределы дидактического типа пьесы. Эта пьеса внесла заметный вклад в развитие социалистической драматургии. Менее успешной была пьеса «Поправка к плану» Х. Мюллера (1957), написанная в соавторстве с И. Мюллер — женой писателя: эта пьеса в гораздо большей степени отражает структуру, многие существенные признаки дидактического театра.

Г. Байерль также начинал свой путь в драматургию с «поучительной пьесы». В «Дознании» (1957) Г. Байерль использует само по себе незначительное событие: возвращение в родную деревню крестьянина и его жены, в свое время сбежавших в Западную Германию. История эта, представленная в наглядной эпически-разъясняющей манере, характеризуется высокой степенью логичности. Разумеется, это логика данного социального типа драмы, направленная на раскрытие основной мысли, познавательной ценности «модели», на доказательство конкретного тезиса. Пьеса по своим драматургическим приемам целиком относится к «поучительному театру» и в то же время убедительно доказывает, что дидактический театр может выполнять развлекательную функцию. Ее достоинством являются сочный юмор, шутка и многообразие использованных театральных возможностей. В той последовательности и логике, с которой Байерль пользуется техникой дидактического театра, раскрывается специфическая красота этого типа драмы.

Работа над дидактической пьесой была важным этапом в развитии Байерля-драматурга. Он научился использовать различные формы изображения, строить фабулу и писать диалог, соответствующий всей совокупности действий актера. Но уже следующее его произведение — комедия «Фрау Флинц» (1961) — явилось достойной внимания заявкой на большую эпическую пьесу. Поставленная М. Веквертом в 1961 г. в «Берлинер ансамбль» с Еленой Вейгель в заглавной роли, эта пьеса явилась значительным успехом социалистической драматургии ГДР. Г. Байерль рассказывает историю переселенки Марты-Августы-Вильгельмины Флинц и пяти ее сыновей. Вся прежняя жизнь научила фрау Флинц одному: государство не для маленьких людей — оно только берет у них, от него нужно защищаться. Лишь ведя постоянную, хитроумную борьбу с государством, фрау Флинц могла выжить сама и провести через войну своих сыновей. Такую же позицию занимает она и в 1945 г. по отношению к антифашистскому демократическому порядку. Мир представляется ей почти таким же, как раньше. Она замечает только, что нужда стала еще больше. Она не понимает пока, что общество пришло в движение, что государство становится государством «маленьких людей», рабочих и крестьян. Как и прежде, она хочет спасти от государства своих сыновей. По ходу действия обнаруживается, что как раз в результате ее усилий сыновья один за другим переходят на сторону нового государства. «Противопоставляя себя, как и прежде, государству, она закрывает своим сыновьям путь к достатку... и сыновья один за другим уходят от матери.

Суперобложка первого тома двухтомного издания «Театр на рубеже эпох. К истории драмы и театра в Германской Демократической Республике. 1945—1968», 1972

Она этого не понимает. Но ее никак нельзя в этом обвинять»*. В самом конце, правда, понимание приходит и к ней.

«Фрау Флинц» Г. Байерля часто очень метко называли «обращенная мамаша Кураж». Байерль выступает как ученик Брехта не только в этой пьесе. Гораздо заметнее связь эта проявляется в использовании воспринятой от Брехта драматургической техники, например эффекта очуждения. Байерль очуждает персонаж или явление, показывая столкновение определенной системы взглядов и поведения, обычной в условиях эксплуататорского общества, с новыми общественными условиями. Возникающие при этом контрасты автор использует для исторического анализа, для того, чтобы отчетливее выявить характер новых общественных отношений. При этом Байерль использует прием очуждения так, что становится особенно отчетливым комический момент, оживляющий фабулу и персонажей. Удовольствие, которое получает зритель, способствует пониманию, а это во многом обусловлено тем, что Байерль владеет искусством очуждения. Одним из лучших образов пьесы и, пожалуй, одним из самых убедительных положительных образов в драматургии ГДР является, наряду с Флинц, фигура партийного работника Вейлера. Существенно в этом образе то, что различные качества и характерные черты Вейлера вытекают из реальной диалектики жизни, и, таким образом, положительные стороны этого рабочего не идеализируются и не ставятся под сомнение.

В конце 50-х годов возникает ряд пьес, изображающих большие общественные изменения в деревне. В известном смысле они продолжают тему, которую ввел в драматургию Э. Штриттматтер своей пьесой «Кацграбен» (1953). Сам Э. Штриттматтер развил эту тему в «Невесте голландца» (1960), которую можно считать представительной с точки зрения достигнутого к этому времени художественного уровня социалистической драматургии. Э. Штриттматтер показывает судьбу дочери поденщика Ханны Тайнц. В годы фашизма она полюбила сына богатого крестьянина и ждет от него ребенка. Любимый ею человек требует, чтобы

* Программа постановки «Фрау Флинц» в «Берлинер ансамбль» (Берлин, 1961).

она сделала аборт, и когда она отказывается, он пускает слух, что застал ее с «иностранным рабочим». Как «девка голландца» она попадает в концлагерь, где в результате избиений лишается ребенка. После освобождения она возвращается в деревню; ей предстоит еще освободиться от любви к человеку, который оказался врагом нового строя и новой гуманности.

Сценически Э. Штриттматтер строит действие с отчетливыми перерывами. Фабула предстает по-брехтовски как «пьеса в пьесе». Автор и не делает попытки тесно и органически связать между собой отдельные сцены. Однако пьеса построена так, что эта связь очевидна. Смена последовательности и прерывности в сюжете отчетливо подчеркивает эпическое построение драмы. При этом видно, насколько увереннее, самостоятельнее стал Э. Штриттматтер — со времени «Кацграбена» — в поиске новых сценических решений, новых типов и форм связи отдельных сценических элементов. К тому же широкая эпическая структура произведения позволяет автору пластически разработать социальные типы действующих лиц и при этом любовно, тщательно выписать их психологические характеристики.

Отношение зрителей к отдельным персонажам определяется не столько действием, сколько умно подмеченными автором психологическими деталями, тонким изображением душевных процессов и той неповторимой атмосферой, которая создается вокруг героев из простого народа. В изображении представителей эксплуатирующего класса заметно доминирует резко обозначенная социальная функция. Таким образом Штриттматтер достигает дифференцированного, диалектического способа изображения, основанного на характеристике персонажей с точки зрения их общественной функции. Автору удался и язык пьесы, складывающийся из множества простых и образных диалогов, которые часто поднимаются до уровня афоризмов, поговорок, сентенций.

В числе драматургов, которые обратились к отражению действительности и тем самым существенно способствовали развитию драмы в ГДР, следует назвать, наряду с рано умершим автором пьес для театра и телевидения Ф. Рейхвальдом, написавшим «Риск Марии Диль» (1957) и «Охотника за гектарами» (1959), прежде всего Г. Заковского и его пьесы «Решение Лены Маттке» (1959) и «Камни на дороге» (1960). С тонким эстетическим чутьем в его пьесах отображается процесс изменения людей. Достоинство этих произведений в том, что они ясно показывают, как вместе с общественными изменениями, устранением деформирующего личность отчуждения меняется, совершенствуется человек.

Глава двадцатая

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

(после 1945 г.)

1

Когда в Европе отгремели последние залпы второй мировой войны, а из Азии докатилось эхо первых атомных взрывов, Брехт (1898—1956) [1] уже мысленно готовился к возвращению на родину. Правда, он несколько задержался в США. Сначала добровольно, чтобы совместно с выдающимся актером Чарльзом Лафтоном подготовить американскую премьеру «Жизни Галилея» (она состоялась в Лос-Анджелесе 30 июля 1947 г.), затем вынужденно: в ходе кампании, которую общественная молва называла «охотой на ведьм», комиссия Конгресса США по расследованию антиамериканской деятельности привлекла к ответственности и Брехта по подозрению в принадлежности к «коммунистическому заговору в Голливуде». Он был вызван на допрос в Вашингтон, но его спасли глупость и невежество конгрессменов, которых он сумел запутать, сбить с толку, перехитрить. Он покинул здание Конгресса на первых порах оправданным, но разумно решил дольше судьбу не искушать. Подобно тому, как преследуемый Гитлером, он покинул Германию на следующий день после поджога рейхстага, так и теперь, на следующий день после допроса, он покинул США. 31 октября 1947 г. он вылетел самолетом в Париж, а 5 декабря был уже в Швейцарии, где прожил около года.

Здесь Брехт написал пьесу «Дни Коммуны», развернутое изложение своей теории эпического театра «Малый органон для театра» и ряд других произведений. Отсюда он вел переписку со своими друзьями в советской зоне оккупации Германии, подготавливая возвращение на родину. 22 октября 1948 г. Брехт вернулся в Берлин — завершилось продолжавшееся свыше пятнадцати лет кругосветное путешествие:

Когда я вернулся,
Волосы мои еще не были седы,
И я был рад.
Трудности преодоления гор позади нас,
Перед нами трудности движения по равнине.

Настало время жатвы. В эмиграции Брехт, за редкими исключениями, был оторван от театральной практики. Теперь первая забота писателя — вдохнуть в свои пьесы сценическую жизнь. Он начинает с постановки «Мамаши Кураж». 11 января 1949 г. состоялась ее премьера, вылившаяся в подлинный триумф Брехта как драматурга и режиссера. Вслед за тем Брехт организует театр «Берлинер ансамбль», в спектаклях которого наконец осуществляет свои годами накопленные творческие идеи, экспериментирует, пролагает новые пути. Он становится крупнейшей фигурой в художественной, культурной и общественной жизни ГДР. Его влияние приобретает международный характер, его слово звучит во всех уголках земного шара. Гастроли «Берлинер ансамбль» в Париже и Лондоне, Москве и Варшаве, Риме и Ленинграде и т. д. утверждают славу «театра Брехта» во всем мире и способствуют широкому распространению брехтовской драматургии, которая завоевывает театральные подмостки десятков стран.

---

[1] О творчестве Брехта до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5. с. 599—637.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

Фотография

Брехт был убежденным патриотом своей республики, горячо поддерживал ее миролюбивую политику, гордился социальными завоеваниями германского государства трудящихся. Внося своим творческим трудом немалый вклад в культурный подъем ГДР, он по праву считал себя сопричастным как ее достижениям, так и ее еще не преодоленным трудностям. Критикуя в некоторых стихотворениях и статьях 50-х годов те или иные непорядки в своем доме (явления бюрократизма, пережитки антидемократической авторитарности и т. п.), Брехт всегда, однако, протестовал против попыток ложно, демагогически толковать его критику. Отметая как злобные нападки, так и заигрывание со стороны реакции, он с достоинством писал: «У меня такие убеждения не потому, что я здесь (т. е. в ГДР.— *И. Ф.*); я здесь потому, что у меня такие убеждения» [2].

С момента зарождения международного движения сторонников мира Брехт является его активным участником: член Всемирного Совета Мира, в 1951 г. удостоен Национальной премии ГДР первой степени, в 1953 г. избран президентом Германского ПЕН-центра, в 1954 г.— вице-президентом Академии искусств ГДР. В декабре 1954 г. в ознаменование его заслуг в деле укрепления мира и дружбы между народами Брехт награжден Международной Ленинской премией мира, которую ему вручили в Москве в мае 1955 г. В приветствии к Брехту в связи с высокой наградой президент ГДР Вильгельм Пик отмечал: «Как писатель и борец за мир — Вы один из выдающихся духовных представителей другой, миролюбивой Германии, пользующейся доверием и признанием даже тех народов, которые были жертвами немецко-фашистской империалистической агрессии» [3].

В 1955 г. здоровье Брехта начало заметно ухудшаться. Уже давно он работал с непосильным напряжением. Весной 1956 г. ему пришлось прервать репетиции пьесы «Жизнь Галилея» и лечь для продолжительного лечения в клинику. Затем он снова вернулся к работе. 10 августа после очередной репетиции он почувствовал резкую слабость и 14 августа 1956 года скончался от инфаркта миокарда. Брехт похоронен на кладбище Доротеенфридхоф по соседству с могилами Гегеля и Фихте.

2

В последний, берлинский период его жизни театральная практика Брехта оставляла ему мало времени для новых литературных начинаний. В течение восьми лет он (не считая произведений малого жанра — стихотворений, небольших статей и заметок) осуществил лишь литературную обработку нескольких пьес классического репертуара и в основном закончил пьесу «Турандот, или Конгресс обелителей». Замыслы нескольких пьес (об Альберте Эйнштейне, о Тиле Уленшпигеле, о рабочем-активисте Гансе Гарбе и др.) не пошли дальше планов или небольших фрагментов. Из этого, однако, не следует, что деятельность Брехта, связанную с театром «Берлинер ансамбль», можно рассматривать как уход в некую особую область сценического искусства — режиссерского, театрально-педагогического, не имеющую прямого отношения к его собственному литературному творчеству. Напротив, литературное и театральное в его творчестве неразрывно связаны; о Брехте можно сказать (разумеется, без малейшего унижительного оттенка, который может усматриваться в таком определении), что он был писателем в театральном искусстве и человеком театра в литературном творчестве.

Говоря о своем отличии от Станиславского, Брехт однажды заметил: «Станиславский, ставя спектакль, главным образом — актер, я, ставя спектакль, главным образом — драматург... Я всецело исхожу из пьесы, из ее потребностей и требований» [4]. Действительно, в сценической деятельности Брехта преобладал литературный подход, но, с другой сторо-

---

[2] Архив Брехта. [Берлин], папка 11, л. 38—39.
[3] Neues Deutschland, 20. Dez. 1954.
[4] *Brecht B.* Schriften zum Theater. Frankfurt a. M., 1964, Bd. 7, S. 218.

ны, его литературное творчество, начиная уже с самого творческого акта, несло на себе отпечаток театральной «одержимости» автора и его театральной практики. Он мысленно представлял себе сцену и глазом режиссера видел раньше, чем фиксировал пером драматурга. Слово для него было звуковым выражением жеста, движения, действия. «Брехт писал,— вспоминает Фейхтвангер,— исходя прежде всего из выразительности немого жеста. Сначала он представлял себе движения и мимику своих персонажей в данной обстановке и затем искал соответствующее слово» [5].

Но не только воображаемая сцена или, вернее, немой фильм, который вызывал Брехт в своем сознании усилиями фантазии, не только они диктовали писателю слова. Когда у Брехта бывала возможность проверить свою пьесу на «испытательном стенде» театральной практики (а такую возможность он безоговорочно обрел лишь после создания «Берлинер ансамбль»), то опыт репетиций и проверки на публике всегда оказывали решающее влияние на пьесу, вызывали изменения текста. Не осуществив постановку, Брехт не считал редакцию пьесы окончательной и не издавал ее. В годы эмиграции в письмах и дневниках писателя все время повторялась мысль, что сцена, которой он в то время был лишен, является столь же обязательной фазой литературного творчества, как и работа за письменным столом. «Без сцены,— пишет он в Швеции,— пьесу невозможно довести до конца». «Только сцена,— повторяет он уже в Финляндии,— позволяет сделать выбор из возможных вариантов». «Кроме «Матери» и «Круглоголовых»,— жалуется он в США,— все, что я написал, начиная с «Иоанны», не испытано, всем не поставленным пьесам чего-нибудь обязательно недостает» [6].

Таким образом, годы, отданные Брехтом преимущественно работе в «Берлинер ансамбль», были годами не только театральной, но и интенсивной литературной деятельности. Фактически лишь в эти годы он завершает в процессе их сценического воплощения ряд пьес, написанных в основном еще в эмиграции, в том числе «Мамашу Кураж», «Господина Пунтилу», «Кавказский меловой круг» и др. С другой стороны, работа в театре способствовала дальнейшему развитию эстетических взглядов Брехта, она обогатила его теорию новыми положениями на основе нового опыта.

Театральная деятельность Брехта — особенно в первые годы существования «Берлинер ансамбль» — протекала в сложной обстановке, обусловленной противоборством различных тенденций в сценическом искусстве ГДР. Выросший как драматург, режиссер и театральный теоретик из революционно-театрального движения 20-х годов, в молодости тесно связанный с художественными исканиями Пискатора и агитпроптрупп, Брехт в дальнейшем и в эмиграции и вернувшись на родину и основав свой театр продолжал, углублял и поднял до уровня высокого художественного совершенства именно эту национальную традицию немецкого революционного искусства, насильственно прерванную фашизмом. «Тогда и обнаружилась,— справедливо утверждает Б. Зингерман,— главная миссия Брехта в европейском театре: ему предстояло согласовать открытия революционного искусства 20-х годов и начала 30-х годов с новыми требованиями времени» [7].

Однако театральная эстетика и сценическая практика Брехта встретили живое противодействие со стороны весьма влиятельной группы режиссеров и театральных критиков. В годы эмиграции находясь в Советском Союзе, они изучали систему Станиславского и спектакли МХАТа того времени и вернулись, воодушевленные желанием перенести приобретенный ими опыт на немецкую сцену. Эти театральные деятели, несомненно, сделали много полезного в первое послевоенное десятилетие: они приобщили немецкий театр к достижениям социалистической театральной культуры, по существу, впервые познакомили немецкую художественную

[5] Sinn und Form: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. 1957, N 1/3. S. 107.
[6] *Brecht B.* Der gute Mensch von Sezuan (Materialien). Berlin, 1969, S. 13.
[7] *Зингерман Б.* Жан Вилар и др. М., 1964, с. 123.

общественность с системой Станиславского, ввели ее в театральную практику, в процесс обучения и воспитания актеров... Но действуя подчас с излишней категоричностью, представители этого направления допустили и некоторые перегибы. Нетерпеливо внедряя новейший опыт советского театра, они в какой-то мере противопоставили его немецкой национальной революционно-театральной традиции и обрушили свой полемический пыл против того наследия, восприятие и развитие которого было бы в условиях Германии органическим и естественным путем становления национального социалистического театра. Они отвергали опыт Пискатора, коммунистических агитпроптрупп конца 20-х — начала 30-х годов, и т. п.

Возникло ложное положение: вместо синтеза обоих направлений, вместо органического развития немецких национальных традиций революционного театра, обогащенных опытом советского сценического искусства,— разделение и взаимное неприятие. В этой обстановке Брехт подвергался резкой, хотя и в большинстве случаев мало аргументированной критике как «формалист». Эти несправедливые нападки он переносил вполне спокойно и умел на них ответить, но на его художественное развитие они все же оказывали некоторое влияние, правда не прямое, а скорее обратное: он не принимал догматических упреков своих оппонентов, но, отметая их, он исполнялся некоторой предубежденности против их положительной программы в целом. В определенный период это сказывалось и на отношении Брехта к системе Станиславского.

Противники Брехта абсолютизировали различия между театральной эстетикой Брехта и Станиславского. При этом они нередко вульгаризировали и упрощали идеи обоих великих художников, и в таком догматизированном виде эти идеи действительно представлялись во всем полярно противоположными. Между тем если сопоставить взгляды Станиславского и Брехта такими, каковы они были на самом деле, то обнаружатся не только различия, но и некоторые очень важные плоскости соприкосновения, особенно отчетливо заметные в поздние периоды творчества обоих художников. Конечно, теория Брехта во многом расходилась с системой Станиславского и прежде всего с его принципом «магического если бы». В понимании таких важнейших вопросов театрального искусства, как отношение актера к образу и зрителя к сценическому действию, эти театральные деятели стояли на разных позициях. В течение ряда лет Брехт видел в системе Станиславского много идеалистического, мистического, «культового» и относил ее к явлениям из области буржуазного театра. Но впоследствии, и особенно в своих заметках о «системе», относящихся к весне и лету 1953 г., Брехт сумел проникнуть сквозь отпугивавшую завесу канонизации, созданную вокруг системы ее догматическими почитателями, и тогда он убедился, что его принципы и система Станиславского не во всем являются антиподами.

Ставя перед собой вопрос, «чему наряду с прочим можно поучиться у Станиславского», Брехт перечисляет девять пунктов, в том числе: «чувство ответственности перед обществом», «преданность правде», «изображение действительности в ее противоречиях»[8]. Далее он устанавливает родственность подхода к выполнению некоторых важнейших задач театрального искусства. «Видимо, теория физических действий,— пишет он,— является самым значительным вкладом Станиславского в новый театр. Он разработал ее под влиянием советской жизни и ее материалистических тенденций»[9]. Метод физических действий Брехт считает если не тождественным, то во всяком случае очень близким понятию «совокупность действий» (Gestus), которым в эпическом театре обозначается комплекс жестов, мимики, движений, выражающих социальную характеристику данных персонажей и общественный смысл их поведения. Такие категории системы Станиславского, как «сквозное действие» и «сверх-

---

[8] *Brecht B.* Schriften zum Theater, Bd. 7, S. 210—212.
[9] Ibid., p. 190—191.

задача», также ассимилировались театральной эстетикой Брехта, связывались с его представлением о единой идейной концепции спектакля и о фабуле как некоей истории, в которой каждый момент идейно значим и содержателен и соотносится с общим социально-философским смыслом истории в целом.

Учение о фабуле являлось наиболее важным из тех теоретических вопросов, которые Брехт разрабатывал на основе практики «Берлинер ансамбль». Относясь, как известно, весьма критически к «Поэтике» Аристотеля, Брехт, однако, с одним ее положением — «фабула — душа драмы» — был абсолютно солидарен. Весь смысл пьесы, все ее общественное содержание и ее идея без остатка растворены в фабуле, т. е. в определенной истории, в событиях, происходящих в определенной последовательности и причинной связи, в отношениях, возникающих между определенными людьми, и в их поступках, обусловленных этими отношениями. И главная обязанность театра, объединяющая в себе все его общественные и эстетические задачи,— его обязанность по отношению к фабуле: рассказать ее зрителю, донеся до него без малейших потерь каждую частность в ее соотнесенности с общим смыслом. В «Малом органоне для театра» Брехт так формулировал это требование: «Главным делом театра является изложение фабулы и ее передача с помощью соответствующих приемов очуждения... Театр излагает, выражает и представляет фабулу при участии всего своего коллектива — актеров, художников, гримеров, костюмеров, музыкантов и хореографов. Все они объединяют свои усилия в одном общем деле, не теряя, однако, своей самостоятельности» [10].

Практика «Берлинер ансамбль» изобиловала замечательными примерами «аранжировок, рассказывающих историю в соответствии с ее смыслом» [11]. Некоторые из них — в особенности из «Мамаши Кураж» (фургон в качестве обрамляющего элемента в начале и в конце, сцена подвига и гибели Катрин, и др.) и из «Кавказского мелового круга» (сцена бракосочетания Груше с Давидом, сцены суда, и др.) — давно уже признаны классическими. В этих «аранжировках» проявлялась огромная изобретательность режиссера в области внешних форм театральной выразительности, но ни одна из этих форм не была самоцелью, все они «содержательны», т. е. рассказывают фабулу. Замечателен в этом отношении и спектакль «Жизнь Галилея».

Одна из наиболее впечатляющих сцен спектакля — сцена, в которой папа Урбан VIII предает Галилея в руки инквизиции. Во время диалога между папой и кардиналом-инквизитором, требующим выдачи Галилея, происходит облачение папы для предстоящего приема представителей святых орденов. В этой сцене многое радует глаз. Белоснежные одежды папы, красная риза кардинала, фиолетовые сутаны монахов и служек образуют живописные красочные пятна. Недостаток действия, статично-диалогический характер сцены режиссер компенсирует движением, связанным с обрядом облачения папы: привычные, строго регламентированные определенным ритуалом движения монахов, одевающих папу и подносящих ему предметы облачения, достигают почти балетной ритмичности и филигранной отточенности.

Но суть все же не в этом. Не к физическому, а к духовному зрению и разуму зрителя обращено искусство режиссера. Облачение папы есть в то же время его разоблачение. Сначала восседающий на престоле в одном белье папа громко восклицает: «Нет, нет и нет!» Честные человеческие побуждения — уважение к науке, чувство симпатии к гениальному ученому — заставляют Урбана VIII решительно сопротивляться домогательствам инквизитора. Но в процессе облачения он явственно преображается. По мере того как перед зрителем возникает разряженная кукла, спречь папа, исчезает человек. Положение обязывает: исчезают честь,

---

[10] *Brecht B.* Schriften zum Theater, Bd. 7, S. 53.
[11] *Brecht B.* Schriften zum Theater, Berlin und Weimar, 1964, Bd. 6, S. 216—217.

совесть, разум — их заменяют социальные инстинкты и расчеты главы католической церкви. Под тяжестью стихаря и далматика, перекинутого через плечо ораря и, наконец, венчающей голову тиары не остается и следа от первоначальной решимости Урбана VIII. «В самом крайнем случае,— говорит он,— пусть ему только покажут орудия пыток». «Этого будет достаточно, Ваше святейшество,— отвечает инквизитор.— Господин Галилей разбирается в орудиях».

Некоторые спектакли на советской сцене (в частности, «Кавказский меловой круг» в театре имени В. Маяковского) напоминали об актуальном значении той критики, которой Брехт подвергал формалистические аранжировки. Он был непримиримым противником бессмысленной формы, не просветленной сознанием того, какое содержание она должна выражать, противником «спектаклей, форма которых никак не является формой их содержания» [12]. Высоко ценя фантазию и изобретательность в искусстве, он решительно выступал, однако, против «находок» и капризов режиссерской фантазии, не желающей считаться с идейно-философским и социальным содержанием пьесы. Будучи убежденным сторонником широты и многообразия реалистического метода, Брехт принимал любую условность, любую эксцентрику, любой самый необычный формальный прием, но при одном непременном условии: чтобы он рассказывал фабулу, а не был безотносителен к ней.

3

Последними трагическими аккордами второй мировой войны были атомные взрывы над Хиросимой и Нагасаки. Эхо этих взрывов разнеслось по всему свету. Они произвели ошеломляющее впечатление на мыслящих людей, на всех, кто сохранил способность жить болью и тревогами мира. Они поставили перед человечеством проблемы, казалось бы, непосредственно с этими взрывами не связанные — о коренном кризисе данного общественного строя, об угрозе существованию рода людского, о неподвластном контролю со стороны общества «прогрессе науки»... В самых различных сферах человеческой мысли — в философии, науке, искусстве — возникают произведения, отвечающие на большие вопросы жизни в свете отблесков атомных взрывов. Одним из таких произведений была драма «Жизнь Галилея», открывающая послевоенный период творчества Брехта.

Пьесу «Жизнь Галилея» принято датировать 1937—1939 гг. Да и сам Брехт снабдил ее издание заметкой: «Драма „Жизнь Галилея" была написана в эмиграции, в Дании, в 1938—1939 годах. Газеты опубликовали сообщение о расщеплении атома урана, произведенном немецкими физиками» [13]. И все же эта датировка неточна, что имеет, как мы увидим, очень существенное значение.

В заметке Брехта содержался намек на связь идеи пьесы с определенными событиями в области атомной физики. Однако эта связь отнюдь не в равной степени и не в одинаковом направлении находила свое выражение в драме на разных этапах работы автора над ней. В этом смысле особенно важно различать две редакции пьесы. Первая редакция (датская) действительно относилась к 1938—1939 гг. Но она получила лишь ничтожно малое распространение: в сентябре 1943 г. она была поставлена на сцене драматического театра в Цюрихе, а в 1948 г. размножена небольшим тиражом на стеклографе издательством Зуркампа в театрально-прокатных целях. Вторая редакция (американская) относилась к 1945—1947 гг. Она возникла в ходе совместной работы Брехта с Чарльзом Лафтоном, впоследствии исполнителем роли Галилея; они переводили пьесу на английский язык, тщательно ее обсуждая, причем Брехт вносил существенные изменения в текст. Именно эта, значительно

---

[12] *Brecht B.* Schriften zum Theater. Bd. 7. S. 314.
[13] *Brecht B.* Leben des Galilei. Berlin, 1956. S. 4.

отличная от первой, редакция лежит в основе всех книжных изданий и всех (кроме цюрихского) сценических воплощений пьесы.

В первой редакции Галилей является носителем положительного примера. Изображая его, Брехт имел в виду ту сложную и хитроумную тактику, к которой приходится прибегать борцам-подпольщикам, в частности антифашистам в третьей империи, для того, чтобы донести слово правды до народа: приходится маскироваться, таиться, показной лояльностью и законопослушанием вводить власти в заблуждение. Эта подразумеваемая, подспудная параллель проливала совершенно особый свет на поведение Галилея: его отречение было не позорной капитуляцией, а лишь искусным тактическим маневром. Усыпив бдительность инквизиции, Галилей тайно продолжал свои научные исследования в прежнем направлении и пересылал через специального курьера-подпольщика свои рукописи заграничным издателям.

Во второй редакции Брехт удалил все, что могло бы располагать к положительному истолкованию поведения Галилея. Одновременно он создал новые образы (например, Федерцони и Вании) и ввел некоторые существенные моменты (особенно в XIV картине), подчеркивающие общественное и нравственное банкротство Галилея. Исторические предпосылки столь резкого отличия второй редакции от первой очевидны: в 1945—1947 гг. вопрос о тактике антифашистов-подпольщиков уже не был столь актуален, зато атомный взрыв над Хиросимой властно вторгся в сферу интересов Брехта.

«Спустя несколько лет я взялся за составление американской версии этой пьесы совместно с Чарльзом Лафтоном. „Атомный век" дебютировал в Хиросиме в самый разгар нашей работы. И в тот же миг биография основателя новой физики зазвучала по-иному. Дьявольский эффект Большой бомбы осветил конфликт Галилея с современными ему властями новым, ярким светом... Атомная бомба и как техническое и как общественное явление — классический конечный результат научных достижений и общественной несостоятельности Галилея» [14] — так писал Брехт. Таким образом, подспудная параллель второй редакции уже иная: судьба Галилея связывается Брехтом с губительными для человечества последствиями научной деятельности физиков, создателей атомной бомбы. Сказанное приводит нас к выводу, что пьесу «Жизнь Галилея» в той редакции, которая является достоянием читателей и зрителей во всем мире, следует датировать 1945—1947 гг. и исходить в ее анализе из исторической обстановки первых послевоенных лет, которой она была продиктована.

Не случайно перед лицом великой революции в науке, таящей в себе и могучие созидательные и страшные разрушительные возможности, писатель, охваченный тревогой за человечество, обратился к вопросу об общественном поведении ученого. И хотя герой пьесы Галилей, а не, скажем, Альберт Эйнштейн, и действие ее происходит не в наши дни, а в эпоху Возрождения, также эпоху великих социальных и научных революций, и, наконец, в пьесе нет попытки подменить Италию XVII в. исторически костюмированной современностью,— все же читатель и зритель обязательно увидят в конфликте Галилея с верховной властью поразительное сходство с моральными проблемами, возникающими перед многими современными учеными. Пьеса Брехта заставит задуматься над вопросами о долге и ответственности ученого перед человечеством, о полезном употреблении и опасном злоупотреблении плодами «чистой мысли», о взаимной связи интеллектуального и морального начал в науке, о гражданском, общественном лице ученого...

Галилей, каким его изображает Брехт,— человек Возрождения; его плоть и дух освободились от власяницы средневекового аскетизма, он поязычески влюблен в жизнь земную, а небесную стремится постичь уже не

---

[14] *Brecht B.* Zu «Leben des Galilei».— Brecht B. Stücke. Berlin, 1957, Bd. VIII, S. 195, 199.

через священные тексты, а через телескоп. Но вскоре читатель начинает замечать обратную сторону жизнелюбия Галилея. Жизнь для него тождественна наслаждению, и, с его точки зрения, абсурден моральный закон, гласящий, что во имя жизни нужно иногда уметь поступаться удовольствиями, что долг выше удовольствия. В этом заключена страшная опасность: пройдут годы и поставленный перед неумолимым выбором Галилей пожертвует высокими радостями творческой мысли ради низменных плотских удовольствий и бытового комфорта.

Галилей и процесс познания любит как источник наслаждений, за которые ничем не надо расплачиваться, он готов быть любовником науки, но не желает быть ее мучеником, и пример Джордано Бруно его не особенно привлекает. Это прекрасно понимают враги Галилея. Кардинал-инквизитор знает, что добиться от него отречения будет нетрудно: «Он человек плоти. Он немедленно уступит». И папа на это отвечает: «Он и мыслит сластолюбиво. Он не может отвергнуть ни старое вино, ни новую мысль». Так сильные стороны Галилея становятся его слабостями, и его чревоугодие, любовь к комфорту оборачиваются уже не «пантагрюэлизмом», а оппортунизмом, пресмыкательством перед власть имущими и в конечном счете предательством.

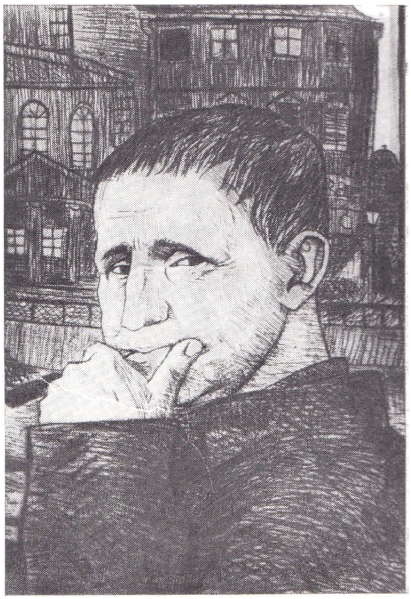
«Как ученые, мы не должны спрашивать себя, куда может повести истина!» — восклицает Галилей и впоследствии, возможно, сожалеет о том, что он своевременно не поставил перед собой такого вопроса. Вряд ли он поднял бы руку на птоломеевскую систему мира, если бы с самого начала отдавал себе отчет, на какой опасный путь он вступает, на чьи кровные интересы посягает своим учением и какие силы восстанавливает против себя. Но, окрыленный ощущением прихода «нового времени», Галилей уверен, что ему легко удастся рассеять мрак невежества и суеверий и, подвергая людей «искушению доказательств», убедить их в своей правоте доводами разума, неопровержимыми фактами и опытами. Однако происходит неожиданное: усилия врагов Галилея — во всяком случае наиболее умных, наиболее дальновидных — направлены вовсе не на то, чтобы его опровергнуть, а на то, чтобы заставить его замолчать, ибо они сомневаются не в правильности его учения, а в выгодности его для себя и заинтересованы не в истине, а в сохранении своих социальных привилегий.

Учение Галилея становится фактором жестокой классовой борьбы. Господа его преследуют, ибо оно противоречит Библии, а они прекрасно знают, к чему ведет подрыв авторитета священного писания, которое «обосновывало необходимость пота, терпения, голода, покорности...» Зато на рыночных площадях славят «Галилео — разрушителя Библии». Народ переносит принципы передовой астрономии с неба на землю: в открытиях Галилея, который перевернул вверх ногами всю почитаемую веками иерархию мироздания, он видит сигнал к перевороту в общественной иерархии. Простые люди чтят Галилея как своего друга и союзника и ненавидят его врагов, которые «приказывают земле стоять неподвижно, чтобы их замки не свалились». А сам Галилей лишь постепенно, лишь после того, как это понял народ и поняли князья, поняли помещики и монахи, начинает понимать, что его учение является могучей революционной силой не только в сфере научной мысли, но и в области общественных отношений.

И тем более пагубно предательство со стороны человека, который всегда проповедовал народность науки и мечтал о времени, когда «об астрономии будут разговаривать на рынках». И вот, дожив до этого времени, завоевав доверие и поддержку масс, имея возможность превратить науку в рычаг народного благоденствия, Галилей, поддавшись своим плотским слабостям, изменил народу, науке, делу своей жизни, самому себе...

В 14-й картине любимый ученик Галилея Андреа Сарти, отрекшийся от своего учителя после того, как тот отрекся от истины, приходит к нему с прощальным визитом перед отъездом за границу. Он все еще любит

падшего учителя и поэтому, узнав, что тот все эти годы тайно продолжал свои исследования, легко поддается соблазну понять и оправдать его поведение. Он готов увидеть разумный смысл во всех поступках Галилея: и в том, что он продал венецианскому сенату подзорную трубу, изобретенную другим, и в его сервильном подобострастии перед великим герцогом Флоренции, и, наконец, в акте отречения, которым было выиграно время для совершения других великих открытий. Андреа оправдывает Галилея, но сам Галилей не знает себе оправдания.



Бертольт Брехт у здания театра «Берлинер ансамбль» на Шиффбауэрдамм. Рисунок А. Мора, 1963

Когда-то на робкий вопрос маленького монаха — «а не думаете ли вы, что истина,— если это истина, выйдет наружу и без нас?» — Галилей ответил со страстью и гневом: «Нет, нет и нет! Наружу выходит ровно столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных!» Галилей понимал, что научный прогресс невозможен без мужества и активности людей науки. И, капитулировав перед темными силами, он не только нанес поражение делу разума, но и совершил роковой по своим историческим последствиям акт — разорвал тесные узы между наукой и народом. Осуждая себя за это и предвидя, на какой уродливый и опасный путь может ступить наука, не считающая для себя высшим законом служение народу, Галилей пророчески восклицает: «Пропасть между вами и человечеством может в один прекрасный день стать настолько огромной, что на ваши крики торжества по поводу какого-нибудь нового открытия вам ответит всеобщий вопль ужаса».

«Жизнь Галилея», в своей окончательной редакции возникшая под впечатлением зловещего финала второй мировой войны, предостерегала против третьей. Она была словом предостережения, обращенным к совести и разуму человечества, и прежде всего интеллигенции, т. е. людей, чьи знания и чья деятельность — в зависимости от того, какое они им придадут направление,— могут стать источником либо великого блага, либо великого бедствия.

4

В послевоенные годы Брехт все больше задумывается над тем, к кому конкретно он адресуется со своим искусством, какие общественные слои нуждаются в его просветительном слове. Он чувствует себя, в частности, в большом долгу перед молодежью. «Не только ее пороки,— сказано в одной из его рабочих записей,— но и ее добродетели были гитлеризированы. Они соединяют в себе мыслительные способности детей со старческой невосприимчивостью к любым доводам. Их душевные порывы еще более ненадежны, чем духовные. Только разум мог бы быть противоядием, но он не может поставляться просто в форме учебных пособий...» [15].

[15] Архив Б. Брехта, [Берлин], папка 66, л. 45—46.

Имея в виду необходимость воспитательного влияния на широкие слои народа в целом, прежде всего на молодежь, Брехт возвращается к давней традиции своего творчества и создает ряд литературных обработок пьес классического репертуара — «Антигоны» Софокла (1947), «Гувернера» Ленца (1950), «Дон-Жуана» Мольера (1952), «Кориолана» Шекспира (1951—1953) и др.

В статье «Страх, внушаемый классическим совершенством» Брехт писал: «Если мы не преодолеем почтительный страх, который внушает нам ложное, поверхностное, упадочническое и мещанское понимание классического, мы никогда не сможем осуществить новые постановки великих драматических произведений, постановки, полные жизни и человечности. Подлинное преклонение, которого заслуживают творения классиков, требует разоблачения лицемерного, холопского, ложного преклонения перед ними». Брехт протестовал прежде всего против такого «холопского преклонения» перед классическим наследием, когда свято чтится, по существу, не само классическое произведение со всей изначально присущей ему остротой, новизной, смелостью, а все более обволакивавшая его на протяжении столетий рутина, т. е. ставшая шаблонной и уже заслонившая исконный смысл манера его восприятия и воссоздания. «По нерадивости хранителей,— замечал по этому поводу Брехт,— великие полотна старых мастеров покрываются все более густым слоем пыли, а копировщики воспроизводят с бо́льшим или меньшим усердием грязные пятна на своих копиях»[16]. Эта пошло-безвкусная, ходульно-сентиментальная манера мещанской адаптации классики, давно уже подменившая сам предмет, деспотически требует к себе беспрекословно почтительного отношения, а всякое иное отношение объявляет кощунством и нигилистическим третированием классического наследия. Против этой манеры Брехт и восстает.

Но вместе с тем он утверждает и правомерность творческого обращения к классическому первоисточнику, т. е. изменения авторской концепции, обработки традиционных сюжетов и образов. «Не следует,— пишет Брехт в своих «Тезисах к дискуссии о Фаусте»,— отвергать право художника на то, чтобы пересоздать великий литературный образ по-новому и в ином духе. Такая попытка отнюдь не означает стремления уничтожить образ. Древнегреческая драматургия знает немало поэтических попыток такого рода»[17]. С точки зрения Брехта, даже в полемическом обращении к классике, в споре с ней может быть заключено гораздо больше понимания и подлинного уважения к ней, чем в унылом, наводящем тоску эпигонстве или благонравном мещанском пиэтете. К тому же опыт мирового искусства дает достаточно примеров того, как из сопряжения двух по-разному направленных творческих воль, из переосмысления художником сюжетов и образов, до него введенных в литературу другими мастерами, рождались новые великие творения.

Первой послевоенной обработкой Брехта была обработка «Антигоны» Софокла, написанная и поставленная еще в Швейцарии в 1947—1948 гг. Брехт обратился к знаменитой трагедии Софокла потому, что в ее сюжете, в ее общественной и философской проблематике он увидел возможности ее актуального прочтения и переосмысления. Хотя он и сохранил основные моменты фабульного развития «Антигоны» Софокла и значительную часть текста немецкого перевода Фридриха Гёльдерлина, и действие у него также происходит в древних Фивах и в культурно-исторических реалиях, в стилистике пьесы безупречно соблюдена атмосфера греческой трагедии, но по всей своей направленности, по характеру проблем, которые проступают в этой обработке сквозь оболочку античного мифа,— это немецкая «Антигона» весны 1945 г. Идеи греческой трагедии переосмыслены Брехтом с точки зрения исторической обстановки, в которой оказался немецкий народ в дни гибели третьей империи,

---

[16] *Brecht B.* Schriften zum Theater, Bd. 6, S. 343, 340.
[17] *Brecht B.* Schriften zur Literatur und Kunst. Berlin und Weimar, 1966, Bd. II, S. 343.

и с точки зрения тех вопросов, которые в то время перед ним ставила история.

Центральным моментом брехтовской обработки является война между Фивами и Аргосом. У Софокла это была династическая война, возникшая на почве соперничества и вражды между двумя братьями и победоносно завершившаяся на пороге событий, описываемых в трагедии, между тем как у Брехта действие начинается в самый разгар войны, в момент, когда для победы недостает «лишь последней малости» и для ее достижения Креонт стремится провести посредством террора и насилия тотальную мобилизацию всех сил фиванского народа, а заканчивается сообщением гонца о разгроме фиванских войск под Аргосом, гибелью всего рода Креонта и вместе с ним Фиванского государства. Эта война, которую затеял Креонт, носит грабительский характер и ведется ради захвата железнорудных богатств Аргоса. В ходе войны, по мере возрастания ее тягот, в фиванском лагере усиливается оппозиция кровавой диктатуре Креонта: Полиник дезертирует из протеста против войны, поглотившей жизнь его брата Этеокла; бунт Антигоны также в значительной мере продиктован чувством гуманного возмущения против агрессивной войны и тирании Креонта; и, наконец, хор старцев, символизирующий общественное мнение народа, в ужасе отворачивается от диктатора.

В брехтовской обработке многое несомненно располагает к актуальным и конкретно-историческим параллелям: в Креонте угадываются черты фашистского диктатора, война между Фивами и Аргосом напоминает немецко-фашистскую агрессию против Советского Союза, оппозиция Креонту со стороны Полиника, Антигоны, Гемона вызывает в сознании аналогию с антифашистским Сопротивлением, и т. д. А кроме того, на иносказательный характер событий, происходящих в древних Фивах, указывает и пролог, действие которого происходит в апреле 1945 г. в полыхающем огнем бомбежек и уличных боев Берлине, и перед публикой предстают молодые немцы — Антигона, Исмена, Полиник образца 1945 г. Таким образом, соотнося старинный сюжет с современными общественно-нравственными проблемами, пролог как бы ставит перед зрителями вопрос: где вы были и что вы делали, соотечественники, когда убивали ваших братьев?

Сам Брехт отдавал себе отчет в несовершенстве и относительности всяких исторических параллелей и поэтому предлагал с осторожностью обращаться с актуальными аналогиями, которые театр и зритель могут усмотреть в его обработке. Тем не менее пьеса в изобилии содержала основания для таких аналогий, и Брехт, по существу, возражал не против них, он был лишь против чрезмерной конкретизации и детализации этих аналогий. Считать, например, что Антигона есть не кто иная, как немецкая антифашистка-подпольщица, значило бы неправомерно сузить философское значение этого образа. Кроме того, Брехт вскоре мог убедиться в недолговечности чрезмерно детализированной актуализации.

В 1948 г. в предисловии к сценической модели «Антигоны» Брехт подчеркнул, что в современных условиях эта трагедия интересна своей темой: «Роль насилия при распаде правящей верхушки» [18]. Такое определение темы связывало брехтовскую «Антигону» с вполне конкретными недавними историческими событиями — разгромом и гибелью гитлеризма. Но уже через несколько лет, когда над миром нависли новые угрозы и человечество оказалось перед новыми проблемами, такая постановка вопроса стала слишком узкой и несовременной. В 1951 г. Брехт написал для театра в Грейце новый пролог (вместо прежнего, перебрасывавшего мост от гибели древних Фив к краху третьей империи), и в этом прологе он выдвинул перед зрителем на передний план совсем другую сторону замечательной греческой трагедии — «великий

[18] *Brecht B., Neher C.* Antigonemodell 1948. Berlin, 1955, S. 8.

нравственный подвиг Антигоны». Обращаясь к зрителю с призывом «сходные вспомнить поступки» в недавнем прошлом (или же, наоборот, отсутствие «сходных поступков»), Брехт тем самым переключал его интерес из сферы конкретных политических аналогий в область более общих, имеющих более длительное значение и в этом смысле обладающих актуальностью более высокого рода общественно-этических, гуманистических проблем: проблем человечности и человеческого достоинства, нравственной ответственности человека за свое поведение, сопротивления злу или покорности силе...

Рассказывая о том, как «некогда /под конскими черепами варварского культа/ древних времен величаво восстала / человечность»[19], Брехт утверждал приоритет активного человеческого действия перед косной властью царящих обстоятельств. В этом смысле антифаталистическое мировоззрение писателя далеко от той философии рока, которая лежит в основе греческой трагедии. Брехт стремился к снятию или по крайней мере к значительному сокращению сюжетных положений, объясняемых волею богов или сверхъестественными, чудесными обстоятельствами. Тому, что у Софокла носило мифологический характер, Брехт придавал реально-историческое обоснование. Старец Тиресий, по Софоклу,— прорицатель, посвященный в тайны божественных предначертаний, по Брехту,— просто умный, опытный и наблюдательный человек, который на основе этих своих вполне реалистических, житейских, отнюдь не сверхъестественных качеств, логично анализируя и сопоставляя факты, может кое-что правильно предвидеть и предсказать. И если у Софокла Креонт капитулирует перед пророчеством Тиресия, т. е. перед вещающей его устами волей богов, то у Брехта он оставляет слова прорицателя без внимания и изменяет свое решение лишь позднее, после донесения гонца о гибели Мегарея и с ним всего фиванского войска, подчиняясь, таким образом, не потусторонней мистической силе, а непреложной политической необходимости.

Но, меняя характер мотивировок, отстраняясь от религиозно-мистических представлений древности, Брехт, однако, не преследует полемических по отношению к Софоклу целей. Напротив, он относит «Антигону» к «величайшим произведениям европейской литературы», он видит высокую актуальность разработанного Софоклом конфликта между человечностью и авторитарной властью, и он разделяет гуманистическую позицию древнегреческого трагика в трактовке этого конфликта. «Возникает, однако, вопрос,— замечает он,— понятна ли „Антигона" публике, которая живет уже в совершенно других представлениях?»[20]. Этот вопрос и продиктовал Брехту направление обработки. Он стремится не опровергнуть Софокла, а сделать его более близким сегодняшнему зрителю и для этого ввести действие «Антигоны» в систему современных представлений.

Совсем иной характер носила обработка комедии Якоба Михаэля Рейнгольда Ленца «Гувернер». «Антигону» Брехт стремился модернизировать, не меняя ее философской направленности. «Гувернера» он в значительной мере идейно переориентировал.

Пьеса Ленца давно уже привлекала Брехта и в то же время вызывала на спор. Еще в 1940 г. он написал сонет под названием «О бюргерской трагедии Ленца „Гувернер"». Уже в самом названии был заключен определенный иронический подтекст: у Ленца нет «бюргерской трагедии», а есть комедия «Гувернер». Заменяя жанровое обозначение пьесы, Брехт тем самым дает понять, что по сути своей вполне комедийный сюжет выступает у Ленца в некоей неподобающей ему скорбно-сентиментальной аранжировке. Впрочем, приведем сонет полностью:

---

[19] Ibid., S. 11.
[20] *Brecht B.* Die Antigone des Sophokles: Materialien. Berlin, 1969, S. 52.

Вот Фигаро немецкого покроя!
Господ за Рейном учит голытьба,
А здесь у нас печальная судьба
Постигла несмышленого героя.

Попался репетитор в мышеловку —
Дворянку-ученицу полюбил,—
Не гордиев он узел разрубил,
А лишь его душившую веревку.

Он понял, что мужское естество
Способно только разорить его.
Что ж, выбор перед ним вполне свободный!

Тоскует сердце, но урчит живот.
Он рвет и мечет, мечется, но вот
Приносит в жертву орган детородный [21].

В этом сонете концепция обработки была отчетливо выражена еще за десять лет до написания пьесы. Лойфер, семинарист-недоучка, поступивший в услужение в знатную юнкерскую семью,— разве это не тот же Фигаро? Да, но Фигаро по другую сторону Рейна, а это составляет огромную разницу. В смехе Фигаро, хитроумно торжествующего над графом Альмавивой, звучат раскаты близящейся великой революции — в подобострастных поклонах и угодничестве Лойфера, в его добровольном самооскоплении, напротив, сказывается бессилие, трусость и холопство немецкого бюргерства. Акт самооскопления приобретает в пьесе обобщенно-символическое значение, как знак смиренного отказа от жизненных прав и благ, как свидетельство рабской покорности немецкого третьего сословия и отсутствия у него человеческого достоинства.

Отношение Брехта к Ленцу двойственно: с одной стороны, пьеса последнего находит у Брехта самое высокое признание, в ее счастливо найденном сюжете он видит классическое воплощение, своего рода модель, аллегорию «немецкого убожества» и верноподданничества, наследственного мещанского порока раболения низших перед высшими; с другой стороны, Брехт полемизирует с Ленцем, с позицией, которую тот занимает в изображенном им конфликте, с его философско-нравственными оценками сюжетных положений и персонажей, со звучащими в пьесе нотами сентиментального морализаторства.

Полемика с Ленцем принимает в обработке Брехта более широкий характер полемики с некоторыми тенденциями немецкой общественной мысли XVIII в., с идейно-философскими устремлениями немецкого Просвещения и немецкого классического идеализма. В грехе добровольного самооскопления оказываются повинны не только Лойфер, но в переносном смысле и некоторые другие персонажи пьесы (студент Петус, Фриц фон Берг и др.), а вместе с ними и их духовный наставник Иммануил Кант. Цитаты из Клопштока, пародийные намеки на Гёте косвенно вовлекают и их в круг соответчиков. В той или иной степени, в той или иной форме все они причастны к порочному комплексу «немецкой идеологии» — к проповедям идеальных компенсаций за вполне материальные, социальные лишения и утраты, к философской идеализации рабского состояния, в конечном счете к этическому учению, заменяющему революцию, т. е. реальные действия с целью справедливого изменения мира духовными иллюзиями и умозрительными фикциями. В этой брехтовской критике есть и некоторый элемент социологического упрощения, но вместе с тем и правильное понимание общественно-нравственных последствий того исторического явления, которое классики марксизма называли «немецким убожеством» и преодоление которого составляло для передовых кругов Германии актуальную общественно-воспитательную задачу.

Тема самокастрации выступает в брехтовской обработке во множестве преломлений. Трагикомический поступок Лойфера, совершившего над собой этот акт в прямом, физическом смысле этого слова, не поднят — во всяком случае самим героем — на высоту общественно значимого действия: гувернер учинил надругательство над своим мужским естеством просто потому, что в его неукротимости видел угрозу своей карьере, своему профессиональному благополучию и, следовательно, своему существованию. Зато сельский учитель Венцеслав придает спонтанному по-

[21] *Brecht B.* Gedichte. Berlin, 1961, Bd. IV, S. 172.

ступку Лойфера некий программный смысл: «На этом пути вы сможете стать столпом школы, светилом педагогики!» Акт самооскопления, проповедуемый Венцеславом как философское откровение, становится символической приметой «немецкого убожества». Склонившийся в низком поклоне перед высокими господами кастрат оказывается идеальным образчиком педагога: «Личная жизнь,— восклицает Венцеслав,— не будет вам отныне помехой в воспитании людей по образу своему и подобию».

Еще более высокая философская легитимация мотива самооскопления заключена в образах страстного поклонника Канта студента Петуса и молодого Фрица фон Берга. Петус любит девицу Рехаар, любит (по необходимости!) возвышенной, духовной любовью, ибо, не выкупив сюртука из заклада, он не может пойти к ней на свидание. Вместо него на свидание идет студент Болльверк, и кончается это беременностью Рехаар. Но Петус, как правоверный кантианец, знающий, что «первичен дух, а не тело», уверенный, что, отдаваясь телом Болльверку, девица Рехаар духом (а это гораздо важнее!) была верна ему, Петусу, не унижается до чувства ревности и как «истинный философ» вместо Болльверка принимает на себя заботы о последствиях и вручает «пострадавшей» 20 талеров на аборт [22]. Подобный же подвиг «кантианского» самооскопления совершает, вдохновленный примером Петуса, и Фриц фон Берг, простив Густхен, которая всегда (в душе!) лишь его любила, и усыновив младенца, прижитого ею от Лойфера.

Своей кульминации полемика Брехта с Ленцем достигает в переосмыслении образа тайного советника фон Берга. У Ленца — это гуманный и просвещенный воспитатель, немецкий Стародум, своего рода alter ego автора. Он несколько склонен к резонерству, но в его речах, направленных против невежества и кастовых предрассудков ретроградного дворянства, в его педагогических воззрениях, близких идеям Руссо и Песталоцци, сказывается прогрессивный дух Просвещения; у Брехта общественная функция этого образа резко изменилась. Благородная велеречивость тайного советника оказывается лишь особой, изысканной формой той самой юнкерской корысти и сословной спеси, которую его брат майор фон Берг выражает с грубой прямотой невежественного бурбона. Возвышенная болтовня тайного советника о разуме и нравственности, о торжестве человеческого духа над плотью, о самообуздании и самоотречении является своеобразным выражением социального консерватизма и филистерски-охранительных тенденций. Положительный образ гуманиста-просветителя перефункционирован Брехтом настолько, что он стал средством иронической критики немецкого Просвещения, «немецкой идеологии».

В этой критике есть немалый элемент преувеличения. Брехт не совсем справедлив в своем отношении к Шиллеру и Канту: он оценивает исторические явления в данном случае вне учета определявших их исторических условий XVIII в. Его больше интересует XX век, а точнее, первые послевоенные годы, когда он создавал своего «Гувернера» в стране, еще не вполне расчищенной от руин фашистской империи. В стремлении перевоспитать своих сограждан, освободить их сознание от вековых напластований сервилизма и обывательского страха перед власть имущими Брехт не всегда точно вскрывает идеологические источники этой болезни, но его нетерпимость по отношению к философии, переносящей борьбу за социальную справедливость из реального мира в мир духовных категорий, понятна и естественна.

Для Ленца Лойфер — в основном жертва, униженный и оскорбленный, сценический рассказ о нем окрашен преимущественно в скорбные тона. Брехт переносит акцент на осуждение и осмеяние Лойфера за его постыдное добровольное холопство. Гневным смехом казнит он всю иерархию самооскопителей (включая и Венцеслава, и тайного советника,

---

[22] Эта сцена в Галле со спорами студентов, цитатами из Канта и т. п. у Ленца отсутствует, она целиком принадлежит Брехту.

выступавших у Ленца как положительные герои). Он народирует слащаво-идиллический примирительный финал пьесы. Он резко прочерчивает социально-комедийный характер сюжета. Он возвращает комедию к комедии.

5

Одним из последних завершенных произведений Брехта-драматурга была его историческая хроника «Дни Коммуны». Первые наброски к этой пьесе возникли еще в конце 30-х годов, но ее окончательная редакция сложилась в 1948—1949 гг., т. е. в период подготовки и образования Германской Демократической Республики, когда обращение к трагическому и в то же время высоко поучительному опыту первого пролетарского государства, Парижской коммуны, приобрело необычайную актуальность. Эта актуальность не ускользнула ни от друзей, ни от врагов. Ощущение того, что Брехта, когда он писал пьесу, интересовали не только события далекого 1871 г., но и в еще большей степени пути и перепутья его родины в 1948—1949 гг., это ощущение было настолько сильным, что подчас даже заставляло предполагать актуальный, конкретный подтекст там, где его не было. Если отмести спекулятивные попытки антикоммунистической прессы вмонтировать пьесу Брехта в механизм холодной войны, то истинная актуальность «Дней Коммуны» обнаружится с еще большей очевидностью. Что должен предпринять завоевавший власть рабочий класс, чтобы суметь отстоять ее против тайных происков и прямых выступлений врагов? Как должно строиться, начиная с первых шагов, пролетарское государство? Как соотнести социалистические идеалы свободы и гуманности с насильственными действиями, необходимыми рабочему классу для завоевания и удержания власти? История Коммуны, ее великих свершений и трагических ошибок в сценическом рассказе Брехта заключала в себе ответы на многие вопросы, которые вставали перед молодым государством германских трудящихся.

Однако пьеса Брехта представляла собой не столько хронику событий из истории Коммуны, сколько хронику событий частной жизни семьи Кабэ — ее членов, друзей и знакомых. Впрочем, обе эти хроники неотделимы одна от другой, и в этой неразрывной слитности частного и исторического, личного и государственного заключено философское зерно трагического конфликта «Дней коммуны».

Брехт всегда — еще со времени своего решительного размежевания с экспрессионизмом — был далек от того, чтобы изображать трудящихся пророками бескорыстной духовности, рыцарями жертвенного подвига. Мадам Кабэ шьет кокарды для Национальной гвардии, но не может их сбыть. Это грозит ей нищетой, голодом, и ей не так-то легко «стать выше» этого прозаического обстоятельства, пренебречь им. Она поддается даже порыву, отнюдь не благородному, требуя у раненого гвардейца Франсуа, своего бывшего жильца, квартирную плату. Но Франсуа столь же неплатежеспособен, как и мадам Кабэ: то же «правительство национальной измены», которое не покупает у мадам Кабэ кокард, так как не заинтересовано в формировании новых батальонов Национальной гвардии, не платит жалованья и гвардейцу Франсуа. Незамысловатые материальные интересы, минуту назад, казалось, разъединявшие квартирную хозяйку и съемщика, ныне объединяют их: они могут быть удовлетворены не в междуусобице бедняков, а в совместных действиях против враждебного их жизненным нуждам правительства.

Так герои пьесы становятся революционерами не в силу неких идеальных побуждений, а по естественной логике их материальных интересов. «Воспитание начинается с питания!» — восклицает безымянный парижанин на заседании Коммуны, и этот возглас не может не вызвать в памяти (хотя и облеченный в нарочито эпатирующую форму, но заключавший в себе идею автора) знаменитый девиз «Трехгрошовой

оперы»: «Сперва жратва, а нравственность потом!» В таком соотношении личного и исторического, при котором история творится во имя полного удовлетворения (материальных прежде всего!) запросов личности, Брехт не видит ничего унизительного ни для Коммуны, ни для парижских трудящихся, создавших ее как инструмент своей воли.

«Запросы каждого в отдельности святы» — так комментирует смысл пьесы ученик Брехта Манфред Векверт.— В течение 73 дней каждый член этой небольшой семьи развивается в соответствии со своими интересами»[23]. Для всех Коммуна — это обеспеченный труд и плата за труд. Для Жана и Бабетты — это, кроме того, любовь, освобожденная от пут ханжеской, мещанско-поповской морали. Для семинариста Франсуа — это возможность заниматься своей любимой физикой без принудительного ассортимента в виде богословия. Но свободное осуществление стремлений каждого, что в принципе отвечает смыслу и природе социалистической революции,— увы! — не может быть абсолютным и неограниченным в тех реальных исторических условиях, в которых находится Коммуна, т. е. в условиях незавершенной борьбы и далеко не гарантированной победы. Здесь требуются сознательная дисциплина, добровольное самоограничение, умение видеть различие между конечными идеалами и конкретными задачами, вытекающими из данной политической обстановки.

Среди героев пьесы первым осознает это Пьер Ланжевен, делегат Коммуны. Поэтому он и вносит отрезвляющую поправку в праздничный тост Бабетты, поднимающей бокал за полную свободу:

Ланжевен (*улыбаясь*). Я пью за частичную...
Женевьева. Почему за частичную, господин Ланжевен?
Ланжевен. Она ведет к полной.
Женевьева. А полная, немедленная, это что — иллюзия?
Ланжевен. В политике — да.

Но пока это понимает один Ланжевен, а его боевые друзья, трудящийся народ Парижа, опьянены свободой и еще не научились пользоваться ею умеренно. «Париж высказался за то, чтобы жить по собственному вкусу»,— восклицает Папаша. Слишком долго Париж был лишен этой возможности, кто же сейчас откажет ему в этом праве? Но что оно практически значит? Схваченных на месте преступления версальских шпионов отпускают на волю — народ великодушен и не желает прибегать к репрессиям... Подавляющее большинство пушек не ведет огня потому, что все хотят стрелять, но никто не хочет подвозить снаряды...

В пьесе «Дни Коммуны» показаны те конкретные ошибки (промедление с походом на Версаль, нерешительность в отношении национализации французского банка, и т. д.), которые привели к гибели Коммуны. Но они показаны главным образом не на уровне «высокой политики», а в трудах и днях семьи Кабэ, ибо именно отсюда шла та трагическая контроверза свободы и необходимости, для разрешения которой коммунарам недоставало исторического опыта. «Не ждите от Коммуны большего, чем от самих себя!» — в этих словах Ланжевена, обращенных к его друзьям, рядовым гражданам Парижа, была выражена главная мудрость пьесы — мудрость, имевшая особо актуальное и воспитательное значение для Германии 1948—1949 гг.

Пьеса Брехта, историческая хроника, действие которой в основном происходит на улицах и площадях Парижа и в зале заседаний Коммуны, напоминает своей темой, особенностями жанра и композиции «Смерть Дантона» Бюхнера. Вообще Брехт многим обязан Георгу Бюхнеру — в ряде произведений, в «Днях Коммуны» в частности. С другой стороны, непосредственным толчком к написанию этой пьесы Брехту послужила драма Нурдаля Грига «Поражение». Брехт перенял у Грига

---

[23] *Wekwerth M.* Das Allgemeine und das Besondere.— Theater der Zeit, 1962, N 10, S. 15.

отдельные сюжетные ситуации и некоторых персонажей, но в целом пронизал свое произведение духом полемики. В отличие от норвежского автора он изобразил историю Парижской Коммуны не как трагедию искренних заблуждений или отвратительных пороков отдельных лиц, а как трагедию исторической незрелости великого дела, которому принадлежит будущее. Не неврастенические индивидуумы, а народ, отважный, великодушный, доверчивый и неопытный в делах государственного управления, является героем пьесы. И хотя она заканчивается поражением Коммуны, но сквозь это поражение просвечивает достигнутая с помощью ее исторического опыта грядущая победа.

Эккехард Шилль в роли Артуро Уи (Б. Брехт. «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть»). Картина работы Г. Цандера, 1967

Среди пьес, над которыми Брехт работал в последние годы своей жизни уже в Берлине, лишь одна (не считая «обработок») была почти завершена — парабола «Турандот, или Конгресс обелителей» (1953—1955). В ней в самой общей форме был использован известный сюжет Карло Гоцци о принцессе Турандот и искателях ее руки. Эта пьеса не стояла особняком в позднем творчестве Брехта. С ней были связаны оставшиеся неосуществленными или неоконченными замыслы цикла сатирических трактатов «Искусство вылизывания плевков», сборника рассказов «Истории о туалах» и др. Но в центре этого комплекса произведений, сосредоточенных вокруг проблемы «злоупотребления интеллектом», находилась пьеса. Сам писатель комментировал ее следующим образом: «Решение написать пьесу «Турандот» я принял еще в 30-е годы, и во время эмиграции я занимался также подготовительными работами к роману «Золотой век туалов». Особенно после того, как я написал «Жизнь Галилея», в которой изобразил утреннюю зарю разума, я захотел изобразить и его вечер, т. е. вечер именно того разума, который приблизительно в конце XVI в. возвестил наступление эпохи капитализма» [24].

Пьеса «Турандот, или Конгресс обелителей» — сколь бы неожиданным и странным ни показалось такое сближение — внутренне тесно связана с «Жизнью Галилея». В ней продолжена и развита тема интеллигенции, тема науки и образования и их общественной функции в современном мире. Кому и чему служат туалы со своими изысканными знаниями, со своим искусством формулировок? Направлены ли их действия на раскрытие или на сокрытие истины? В своих ответах на эти вопросы Брехт беспощаден. Туалов в целом он изображает как продажную общественную корпорацию, как прислужников и прихлебателей власть имущих. Начиная со школьной скамьи, их учат угождать тем, кто их кормит. Эту простейшую заповедь туальной морали им внушают посредством наглядных методов обучения. Ученику поручают произнести речь и вешают перед ним корзину с хлебом. Когда он говорит в лад с интересами господ, хлеб приближается к его рту — стоит ему сказать что-нибудь

[24] *Brecht B.* Schriften zum Theater, Bd. VI, S. 319—320.

неугодное им, корзина моментально взвивается кверху. Так у молодого туала вырабатывается рефлекс правильного понимания его профессионального долга и профессиональной выгоды.

Тема буржуазной интеллигенции интерпретирована и выражена Брехтом через целую систему обобщающих образов. Туал-проститутка — это очуждающая метафора, равно как метафора — конгресс обелителей. Туалы, соперничающие друг с другом в стремлении наиболее изворотливо и хитроумно обелить черный, неправедный общественный строй,— образ большой идейно-философской емкости. Наконец, важнейшую роль в этой системе образов-обобщений играет фигура старого крестьянина Сена. Исполненный (издали!) великого уважения к мудрости туалов, он пришел из провинции Сычуань, чтобы уже в преклонном возрасте самолично постичь эту мудрость. Сен появляется в чайном домике, посещает школу туалов, присутствует на конгрессе обелителей, все видит и оценивает трезвым сознанием человека из народа.

Параллельно с «галилеевской темой», с темой интеллигенции в пьесе развертывается и тема фашизма, восходящая к героям более ранних пьес — Анжело Иберину и Артуро Уи. «Спаситель» государства Гогер-Гог их ближайший родственник. В его карьере много сходного с историей их возвышения, а некоторые фабульные мотивы даже почти точно перенесены из пьесы «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». Как и Уи, он — главарь гангстерской шайки, как Уи — промышляет тем же шантажным «реккетом»: взимает с владельцев прачечных плату за охрану их от бандитских налетов своих же людей. Как и у Уи, его шайка переживает тяжелый кризис, и лишь неожиданное возвышение шефа спасает ее от окончательного распада. Впрочем, все эти сходства в историях Артуро Уи и Гогер-Гога объясняются прежде всего тем, что обе они восходят к общему прообразу. Ведь именно Гитлер со своим национал-социалистским «движением» шел уже явно под гору в том момент, когда германский монополитический капитал протянул ему руку помощи и призвал его к власти. Ведь именно гитлеровская банда в политически-провокационных целях организовала поджог рейхстага подобно тому, как люди Уи подожгли зеленной склад, а люди Гога — склады с хлопком. И подобно тому, как Гитлер судил об искусстве и проводил погромную «культурную революцию» с претензиями и озлобленностью непризнанного художника, так Гог вымещал на науке и искусстве ненависть к тулам, не пожелавшим принять его в свою среду.

В символическом финале пьесы обе темы — интеллигенции и фашизма — соединяются и обретают некий единый для них смысл: это два последних средства спасения, на которые делает ставку обанкротившееся и гибнущее общество. Но ни интеллигенция, всеми ухищрениями и потугами своего проституированного знания, ни фашизм с помощью грубого насилия и террора не могут спасти исторически обреченный строй.

При всех ее достоинствах пьеса Брехта содержала в себе элементы исторического упрощения, и именно в те годы, когда писатель над ней работал, он начал постепенно отдавать себе в этом отчет. События в мире заставляли по-новому смотреть на догмы, почитавшиеся едва ли не краеугольными истинами во времена культа личности. Действительность оказывалась более сложной, чем приуготованные для нее шаблонные формулы. В свете послевоенной стабилизации капитализма, высокой конъюнктуры, «экономического чуда», распространившегося на ряд стран Западной Европы, писателю пришлось вспомнить совет героя одной из своих ранних пьес: «...в каждой новой обстановке заново думать!» [25]. Картина гибели капитализма с такими сопутствующими признаками, как кризис перепроизводства, массовая нищета и всенародное вооруженное восстание, оказалась схемой, не предусмотревшей хитрость истории. Не вполне правильно оценил Брехт и социальное поведение интеллигенции в западном мире. В последние годы жизни он сам имел возможность

[25] *Brecht B.* Stücke. Berlin, 1956, Bd. IV, S. 245.

убедиться в том, какой активной силой международного движения сторонников мира являются люди науки и искусства, хранители нравственно-гуманистических ценностей, как сильна на Западе именно в среде интеллигенции оппозиция всяческим формам общественной реакции.

«Турандот» писалась в 50-е годы, в период, когда в сознании передовой интеллигенции происходили интенсивные изменения в понимании многих явлений современной действительности. В процесс переоценки ценностей был вовлечен и Брехт, и поэтому ему, находящемуся в стремительном движении, но еще не обретшему чувство окончательной ясности, так трудно было поставить последнюю точку в произведении, замысел которого сложился еще в 30-е годы. Эту точку преждевременно, на пороге нового творческого подъема писателя поставила смерть.

Hecht W. Aufsätze über Brecht. Berlin, 1970.
Hink W. Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen, 1959.
Kaufmann H. Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabeltstück. Berlin, 1962.
Klotz V. Bertolt Brecht: Versuch über das Werk. Darmstadt, 1957.
Mittenzwei W. Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin, 1972.
Rülicke-Weiler K. Die Dramaturgie Brechts. Berlin, 1966.
Schahmann K. Zum lyrischen Werk Bertolt Brechts. Berlin; Weimar, 1973.
Schumacher E. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918—1933. Berlin, 1955.
Schumacher E., Schumacher R. Leben Brechts in Wort und Bild. Berlin, 1978.
Willet J. The theatre of Bertolt Brecht. London, 1960.
Арутюнова Э. С. Драматургические принципы и особенности творческого метода Бертольта Брехта: Авт. реф. ... канд. дис. Ереван, 1969.
Днепров В. Д. Революционная мораль Брехта.— Иностр. лит., 1970, № 9.
Зингерман Б. И. Жан Вилар и другие: О театре Брехта. Английские перемены. М., 1964.
Книпович Е. Ф. Сын своего времени.— Иностр. лит., 1963, № 4.
Павлова Н. С. «Действительность широка, многообразна, противоречива»: Заметки о поэзии Бертольта Брехта.— Иностр. лит., 1968, № 9.
Райх Б. Ф. Брехт: Очерк творчества. М., 1960.
Савицкий А. А. Бертольт Брехт: Спецкурс для студентов... Орехово-Зуево, 1968—1971. вып. 1—2.
Третьяков С. М. Б. Брехт.— В кн.: Третьяков С. М. Люди одного костра. М., 1936.
Фрадкин И. М. Бертольт Брехт: Путь и метод. М., 1965.
Фрадкин И. М. Обработки Бертольта Брехта.— В кн.: Брехт Б. Обработки. М., 1967.
Цимбал С. Л. В поиске вместе с Брехтом.— В кн.: Цимбал С. Л. Разные театральные времена. Л., 1969.

Глава двадцать первая

ФРИДРИХ ВОЛЬФ

(после 1945 г.)

В трудные годы эмиграции Вольф (1888—1953)[1] не раз мечтал о том, как он вернется на родину и с головой уйдет в любимое дело. В мае 1939 г. в письме к Курту Трепте он писал: «Когда мы снова вернемся в нашу любимую освобожденную Германию, тогда, Курт, все прошлое покажется нам тяжким и фантастическим сном. Однако сперва мы должны справиться с этим проклятым и, увы, реальным кошмаром. Настанет наконец наше время, и тогда, Курт, мы создадим такой замечательный немецкий театр в Берлине, в Гамбурге и в Штутгарте, что люстры задрожат от оваций, а старику Гёте да Фридриху Шиллеру захочется удрать из своих склепов, так как Позе и Эгмонту станут аплодировать совсем по-иному и от всей души. Боже, как я тоскую по театру! По немецкому театру, на немецком языке!»[2] И в другом письме, написанном в канун 1944 г. видному театральному деятелю Карлу Эберту, Вольф высказывал свои заветные желания: «С большим нетерпением жду я того момента, когда мы сможем вместе работать на театральном фронте. С падением Гитлера в Германии начнется неслыханное пробуждение; немецкий народ с жаром спросит себя: как все это могло произойти? И театр как общественный институт займет место на переднем крае при решении этого вопроса»[3].

В сентябре 1945 г. Вольф вернулся в Берлин. Действительность оказалась значительно суровее, чем он предполагал. Вместо театров, где когда-то шли его пьесы, драматург видит обгорелые каркасы и груды руин. Чудом уцелели лишь три сцены: «Дойчес театер», театр на Шифбауэрдамм и театр имени Геббеля в Западном Берлине. Но и у этих театров не было ни средств, ни новых пьес. Позднее, в 1947 г., Вольф в докладе «Современные проблемы театра» сказал: «Признаю, что после возвращения в Германию я под впечатлением материальной и духовной разрухи, окружавшей меня, часто испытывал периоды депрессии, которых я не знавал раньше»[4].

Но Вольф не поддался пессимистическим настроениям. С присущей ему энергией он занимается сразу многими важными делами: становится инициатором восстановления театра «Фольксбюне», активным помощником в демократической перестройке радиовещания, одним из учредителей и председателем Объединения немецких народных театров, деятельным организатором первой демократической киностудии (ДЕФА). К этому следует прибавить систематическое сотрудничество в сатирическом журнале «Уленшпигель» (под псевдонимом «д-р Изегрим»), многочисленные выступления на митингах, конференциях, собраниях, а также в прессе, активную переписку со многими, еще остававшимися в эмиграции писателями. Своими письмами Вольф помогал формировать правдивое общественное мнение о жизни в «Восточной зоне» и в Германии в целом и стремился помочь вернуться на родину многим антифашистам. При этом

[1] О творчестве Ф. Вольфа до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 295—311.
[2] *Wolf F.* Briefe. Berlin und Weimar, 1969, S. 170.
[3] Ibid., p. 195.
[4] *Вольф Ф.* Искусство — оружие! М., 1967, с. 153.

ФРИДРИХ ВОЛЬФ

Фотография

он не скрывал трудностей, писал и о разрухе, голоде, живучести нацистских настроений. В письме от 2 января 1947 г. Вольф писал Л. Фейхтвангеру: «Ваше письмо, проделавшее путь в половину земного шара, дошло до меня быстрее, чем почта из Штутгарта и Кельна... Если бы Вы теперь оказались здесь, то, конечно, весьма бы удивились, увидев, как оживленно в немецком пруду снова резвятся жирные нацистские карпы... Постановка вопроса о виновности — особенно со сцены — считается почти что государственной изменой, об этом я мог бы Вам многое порассказать»[5].

Впервые немецкий зритель увидел боевые пьесы Вольфа, которые были написаны им в эмиграции и с успехом обошли театры многих стран Европы, Америки, Азии. 2 декабря 1945 г. после ряда радиоинсценировок в Хемнице свет рампы увидела пьеса «Доктор Лили Ваннер» (1944), а 9 января 1946 г. состоялась берлинская премьера «Профессора Мамлока» (1933). В марте того же года «Дойчес театер» показал «Бомарше» (1941), а в феврале 1947 г. с триумфальным успехом прошли в Берлине «Матросы из Каттаро» (1930) в постановке Эрнста Буша[6]. Этот спектакль был режиссерским дебютом Буша, сумевшего, «вопреки вою своры, вновь выползающей из нор и тайников, вопреки мистическому и сюрреалистическому туману ... четко и ясно поставить политическую пьесу»[7]. И все же, несмотря на свою злободневность, антифашистские пьесы прежних лет могли лишь частично выполнять те задачи, которые встали перед строителями нового демократического государства. В августе 1946 г. Вольф выступил на страницах газеты «Тэглихе рундшау» с программной статьей «Отображать в искусстве правду жизни». Определяя в ней задачи искусства на новом этапе, он подчеркивает необходимость показывать и поддерживать ростки новой жизни.

Драма Вольфа «Словно звери лесные» (1947) — первая из написанных им после возвращения на родину — входит в круг этой проблематики. Обращаясь к последним дням войны, Вольф сумел диалектически раскрыть, как на развалинах гитлеровского рейха зарождалось то новое, что облегчило тогдашним двадцатилетним их постепенное превращение в зрелых граждан будущей ГДР. В этом пафос его пьесы, в этом ее пионерская суть. В дальнейшем в литературе ГДР подобная тематика разрабатывалась и другими авторами, но в 1947 г. такое произведение было откровением. «Словно звери лесные» — первая попытка в немецкой драматургии отразить финал национального безумия. Не психологическая драма двух затравленных влюбленных, не романтические перипетии их трагической любви привлекли внимание драматурга в этом сюжете. В беде личной Ф. Вольф увидел выражение беды социальной; в стонах Ганны и Курта он услышал стоны целого поколения, у которого украли жизнь еще задолго до смерти. Уже в «Троянском коне» (1936) Ф. Вольф вывел на сцену немецкую молодежь тех трудных и гнетущих лет. Но то была молодежь особого рода: юные сознательные антифашисты, планомерно оказывающие сопротивление «новому порядку» и его блюстителям. Их было, к сожалению, мало. Таких же, как Курт и Ганна — большинство; они не могли найти себе места в жизни, они не имели ни цели, ни компаса. Их протест пассивный: бегство в лес, отрешение от благ и радостей жизни, самоубийство. Этому поколению двадцатилетних надо было найти в себе мужество для новой жизни, для строительства социалистического будущего. К этому призывал их взволнованный вопрос матушки Круг (в последней мизансцене): «...вы столько раз шли на смерть во имя лжи, неужели вы хоть раз не найдете в себе мужества для другого, для жизни?» Вольф ставил вопрос о вине, ибо для него, как для последовательного антифашиста, было важно, чтобы немецкий народ осознал всю глубину катастрофы, окончательно сбросил с себя тяжкий груз

---

[5] Там же, с. 417—418.
[6] До этого «Матросы из Каттаро» шли в Гёрлице и Ростоке.
[7] *Вольф Ф.* Искусство — оружие!, с. 194.

фашистского наследия и, преодолев хаос послевоенных лет, вышел на путь демократического обновления.

Будущее немецкого народа Вольф тесно связывал с обеспечением прочного мира. Он яростно выступал в своей публицистике и в прозаических произведениях малой формы против угрозы новой войны. Однако ему как художнику этого казалось недостаточно. Так возник фильм «Совет богов» (1949). В основе сценария, как и в основе большинства других произведений Вольфа, лежало конкретное происшествие. В конце июля 1948 г. в Людвигсхафене произошла катастрофа — сильнейший взрыв на химических заводах «И. Г. Фарбениндустри» причинил большие разрушения и унес сотни человеческих жизней. Причиной взрыва было то, что на заводах — с согласия оккупационных властей — тайно производились отравляющие вещества для военных целей. Этот сюжет показался Вольфу благодарной возможностью обличить зловещую роль международного капитала. В фильме осмыслены уроки недавнего прошлого и крупным планом показана человеконенавистническая деятельность «богов промышленных монополий». «Пальму первенства» Вольф справедливо отдал заокеанским агрессорам. Большим успехом явился образ Мауха — председателя наблюдательного совета треста. Этот современный Юпитер цепко держит в руках громы и молнии войны. Он опора реакционных сил Западной Германии; его ненависть к «левым», ко всему прогрессивному неистребима и опасна. Он финансировал Гитлера и готов в подходящий момент финансировать и его преемников. Обладая практической сметкой, владея набором демагогических приемов, Маух вместе с тем одержим гипертрофированной жаждой наживы. Для него нет моральных преград; великолепно написанная сцена заключения договора полна цинизма, здесь Маух подстать своему американскому партнеру.

Катастрофа на химическом комбинате — не только реминисценция войны, не только суровое предостережение, но и символическое предсказание бесславного конца неуемных военных преступников. Им противостоят те силы немецкого народа, которые полны решимости никогда больше не допустить новой бойни. К самоотверженным борцам за мир (дядюшка Карл, Фриц, Кетхен и др.) приходит честный немецкий ученый — доктор Шольц. Талантливый химик, он долго заблуждался, думал, что наука не имеет права задавать вопрос «для чего?», верил, что его «чисто теоретические» эксперименты никак не связаны с злодеяниями и преступлениями войны. Поняв свою ошибку, он мужественно встает в ряды защитников дела мира. Именно его устами Вольф хочет довести до сознания людей злободневную мысль: «отныне ни один человек не имеет права сказать, что он „не знал!“».

«Совет богов» принес Вольфу заслуженный успех. Выпущенный на экраны в мае 1950 г., фильм был отмечен в том же году особым почетным дипломом на V Международном кинофестивале в Карловых Варах и Национальной премией ГДР.

Год работы над «Советом богов» оказался для Ф. Вольфа плодотворным; он дал драматургу возможность сосредоточиться на новых важных проблемах.

Вольф считал необходимым непосредственно участвовать в демократическом строительстве первого немецкого государства рабочих и крестьян. Уже в октябре 1948 г. на одном из собраний немецких писателей он выдвинул в своем докладе лозунг: «Писатели — на предприятия! В деревню!» Драматург отправляется в Грайфсвальдский район. В итоге этой поездки родилась задорная, художественно яркая комедия, отразившая многообразие явлений в немецкой деревне первых послевоенных лет,— «Бургомистр Анна» (1950); она стала значительным явлением в послевоенной немецкой литературе. Вместе со своими сверстниками: пьесой К. Грюнберга «Золотом льется сталь», повестями В. Бределя «50 дней», Э. Клаудиуса «О трудном начале», появившимися в том же году, она сказала новое слово в послевоенной социалистической немецкой литературе.

Прошло немного лет, и стало ясно, что Вольф затронул в «Бургомистре Анне» важнейшие проблемы, к которым обратились позднее многие писатели ГДР, в частности проблему взаимодействия личности и коллектива, тему новой активности человека в новых условиях. Безусловно, и в этом случае драматургу помог его богатый советский опыт, подсказавший ему, что инициатива не противоречит общественной дисциплине. Зрелый подход Вольфа проявился, в частности, в том, что передовую инициативу он делает прерогативой не только героини, ставшей народным бургомистром, ею обладают и другие персонажи. Строительство социализма в ГДР впервые в истории открыло перед немцами широкие возможности для развития массовой (а не частнопредпринимательской!) инициативы.

Драматург расширяет круг конфликтов, показывая ту силу, которая пытается преградить дорогу новому укладу жизни в деревне. Ее представляет Лемкуль, кулак, бывший бургомистр деревни. Автор не превратил его ни в диверсанта, ни во вредителя, ни в мрачного театрального злодея. Лемкуль — жизненно правдивый образ, характерный для Германии первых послевоенных лет. Он делает вид, что бунтует против «юбки», но истинный характер конфликта здесь совершенно иной: в первую очередь политический и экономический. Утраченную власть Лемкуль хочет вернуть прежде всего для того, чтобы создать себе возможности дальнейшего обогащения. Он еще опасен, причем не только как умелый демагог со стажем; классовая ненависть приводит его к решительным действиям. Важна функция Лемкуля и в драматической структуре пьесы: он является главным «противодействующим образом» в комедии, его столкновения с героиней носят совсем иной характер, чем разногласие между Анной и Юппом. Обреченность подобных лемкулей, выкорчеванных земельной реформой, подчеркивается радостным пафосом неодолимой силы нового, который пронизывает комедию Вольфа («...новая жизнь везде и всюду, как молодые всходы, из земли подымается! С неодолимой силой! Попробуй обойти ее — споткнешься, нос разобьешь»). Этот пафос гармонирует с чувством любви, которая трудно и подчас мучительно развивается в сердцах Юппа и Анны. Гармония личного и общественного является причиной и надежной базой для оптимизма «Бургомистра Анны».

Новаторство этого произведения не исчерпывается тем, что оно вторгается в проблемы, встававшие перед социалистической литературой ГДР, и в частности перед ее драматургами. Не менее важной чертой «Бургомистра Анны» была попытка дать на театральной сцене художественное воплощение человека нового типа, формирующегося на основе новых общественных отношений. Перед драматургом стояла задача показать не только демократическое строительство в деревне, но и тех, кто это строительство осуществлял. Заслуга Ф. Вольфа не столько в том, что он вывел на сцену жизнь послевоенной немецкой деревни, правдиво изобразив ее, сколько в том, что он подметил и раскрыл тенденции исторического развития деревни в Восточной Германии и правильно представил в образах реальное соотношение социальных сил в ней. Большой художественной удачей является образ героини пьесы; в ней есть редкий сплав духовного и эмоционального богатства, активности и настойчивости, внутренней цельности и безрассудной напористости. Образ Анны стал конкретным вкладом в многочисленные дискуссии о том, каким должен быть положительный герой литературы ГДР. Характер Анны противоречив, но от этого он не проигрывает, а, напротив, становится человечнее, ближе. В той же манере изображены дядя Виллем (один из самых красочных образов комедии, имевший также реальный прототип), Грета Древс, Ганс Рапп. Все они живые люди первых послевоенных лет с их сильными и слабыми чертами.

У Вольфа был план написать роман из жизни большого завода и раскрыть пафос социалистического соревнования на производстве. С этой целью писатель тщательно знакомился с работой Дрезденского трансформаторного завода, встречался с его лучшими производственниками, сделал немало набросков и заготовок (к ним, в частности, относится рассказ

«Паулинхен»). Менее известен его замысел написать еще одну злободневную комедию. Вольф собирался посвятить ее жизни рабочего коллектива крупного промышленного предприятия и использовать для нее ряд наблюдений, сделанных в Дрездене. Предполагавшийся заголовок новой комедии — «Второй брак» [8]; затем драматург изменил название на «Битву под Армагадоном», однако дальше развернутого плана, написанного за полгода до внезапной кончины, дело не дошло.

Вольф был горячим сторонником современной темы, в особенности на театральной сцене. По свидетельству К. Грюнберга, Вольф помог ему при создании пьесы «Золотом льется сталь». Он же помог Грюнбергу преодолеть упорство тех, кто препятствовал постановке пьес на современную тему. И не только Грюнбергу, но и Г. фон Вангенгейму («В Америке тоже», 1951) и другим драматургам (Г. Хаузеру, Г. В. Кубшу, О. Мюллеру-Глеза и т. д.), не говоря уже о молодом поколении. Вольф делал все, чтобы современные пьесы пробились на театральные подмостки и внесли свежую струю в общественную жизнь Германии.

Вольф был первым послом ГДР в Польше, в 1950—1951 гг. он руководил дипломатической миссией в Варшаве. Здесь же он начал работу над своим последним романом «Менетекел, или Летающие блюдца», направленным против «холодной войны» и происков американского империализма. Работа в посольстве давала Вольфу интересный материал и обширную информацию о сложившейся международной обстановке. Пригодились ему и личные наблюдения, которые он сделал во время пребывания в США на конгрессе американских писателей. Он консультировался со многими лицами, хорошо знавшими современную Америку. Назвав свой роман «Менетекел, или Летающие блюдца», писатель соединил тем самым газетную утку с грозным предостережением, которое, по библейскому преданию, было начертано незримой рукой на стене во время буйного пира властолюбивого царя Валтасара. Оно предвещало царю бесславный конец. Образ Валтасара был навеян одноименным стихотворением Гейне; об этом свидетельствует и первый эпиграф к роману и письма к жене и сыну Конраду (11 марта 1951 г. и 13 марта 1951 г.) [9]. Сатира уступает место глубокой симпатии, когда писатель изображает благородную и самоотверженную деятельность Коммунистической партии США, поставленную американскими властями вне закона. Бесспорной удачей автора является образ старого коммуниста Эрнеста Ли, убежденного борца за мир и свободу. Вольф строит свой роман контрастно, показывая, как в атмосфере искусно разжигаемой паники, тягостного ожидания катастрофы и конца мира горсточка отважных людей встает на борьбу с преступлением, отстаивая идеи мира и братства народов. Так возникает параллель, в которой фантастика (лейтмотив «летающих блюдец») играет, в сущности, подсобную роль, оттеняя главную идею произведения: неизбежность краха агрессоров, стремящихся поработить человечество. Смело соединяя фантастическую условность с реалистическими деталями, автор помогает читателю осмыслить закономерность истории. И если группа борцов за мир — черных и белых — в «Летающих блюдцах» еще весьма малочисленна, то все же она опирается на широкое международное движение сторонников мира во всем мире, и это придает ей силу и моральную стойкость.

Две записи Ф. Вольфа позволяют ясно понять ту творческую ненасытность, которая характеризовала всю его жизнь,— одна: «Последние изменения к „Летающим блюдцам" — 1.8.52», и другая: «2 августа приступил к работе над экспозе к „Томасу Мюнцеру"». С юношеской энергией он заканчивает одну из своих лучших пьес — «Томас Мюнцер, человек, сознаменем радуги» (1953) — в течение нескольких месяцев.

---

[8] См. письмо Эльзе Вольф от 7 декабря 1952 г.— Wolf F. Briefwechsel. Berlin und Weimar, 1968, S. 164.

[9] См.: *Wolf F.* Briefwechsel, S. 143, 144.

«Томас Мюнцер» Ф. Вольфа — произведение зрелое, выношенное, тщательно продуманное. Вольф выбирает для своей новой драмы героя, весьма отличного от Конца («Бедный Конрад»). Теперь ему недостаточно было найти человека из народа, из крестьянской массы, который смог бы возглавить восстание; образ Мюнцера привлек Ф. Вольфа возможностью выразить проблемы религиозно-философские, экономические и национальные. Такой емкостью обладала фигура Мюнцера, образованного теолога, признанного духовника, яркого и страстного проповедника. Вместе с тем Мюнцер был тесно связан и с крестьянами и с рудокопами Мансфельдских рудников, хорошо знал их нужду, умел найти с ними общий язык. Так уже в выборе героя проявилось существенное различие этих двух исторических драм, которые как бы обрамляют реалистическое творчество Ф. Вольфа. Конц — сын своей эпохи, плоть от плоти, кость от кости немецкого крестьянства. Мюнцер намного обогнал свое время, и это становится основой трагического конфликта. Если в строках «Бедного Конрада» играет почти юношеский задор и безрассудная отвага, то в «Томасе Мюнцере» легко ощутим жизненный опыт, мудрость, энергия. В «Бедном Конраде» драматург изобразил один из эпизодов Крестьянской войны. «Томас Мюнцер» — намного шире, радикальнее, в своих требованиях четче выявляет узловые проблемы эпохи.

Мюнцер показан драматургом на широком общественном фоне; каждая из 11 картин раскрывает нам этот бунтарский образ в каком-нибудь дополнительном аспекте так, что он обретает поистине мощь и глубину. Заслугой Вольфа является, в частности, рассмотрение теологической концепции Мюнцера. В послесловии к драме автор подробно аргументирует значение богословского аспекта, подкрепляя свои высказывания ссылками на работы К. Маркса и Ф. Энгельса. В этом отношении важен образ альштедского пастора Симона Хаферица, последователя Лютера. Хаферит сперва радостно приветствует Мюнцера, пока тот считает еще, что «не мечом, но словом был спасен мир. Через слово Иисуса Христа обретет он свободу!» (1-я картина). Хаферит признается, что сам порой загорается от духовного пламени Мюнцера и даже готов принять некоторые его положения («закон не должен быть направлен против человека», «знать должно вам, а не верить впустую»), но когда Мюнцер провозглашает, что «всей общине должна принадлежать власть меча!», тут лютеранская суть пастора встает на дыбы: «Ваша ненависть, брат Томас, превзошла всякую меру», на что Мюнцер со свойственной ему страстностью отвечает: «Кто не умеет ненавидеть, брат Симон, тот не умеет и любить!» (2-я картина). И уже совсем возмущен сторонник мирных выступлений против католицизма, страшащийся любых проявлений социальной борьбы, когда Мюнцер вместо «и власть будет дана священному народу» провозгласил: «и власть будет дана простому народу». Но Мюнцер тверд в своих принципах: «Время меняет и человека и слово божье. Я не приемлю мертвой буквы, а прислушиваюсь в себе к слову внутреннему, для меня оно — раскрытый разум» (4-я картина). Эту мысль он повторит после «Проповеди князьям» в споре с канцлером (5-я картина). Так постепенно раскрывает драматург эволюцию своего героя.

И в политическом аспекте драматург показывает нам развитие Мюнцера, который «пошел значительно дальше обычных представлений и непосредственных требований плебеев и крестьян и только из избранной части тогдашних революционных элементов создал партию, которая, поскольку она стояла на уровне его идей и разделяла его энергию, всегда оставалась лишь незначительным меньшинством восставшей массы»[10]. Эта партия должна была заняться и политическими и экономическими преобразованиями. «Рука, что сеет хлеб, должна и распоряжаться им» (7-я картина), ибо царство божие следует построить немедленно и на этом свете»; «...не должно нам пребывать в бездеятельном ожидании, уповая на небеса. Нет, мы тут, на земле, начнем доброе дело! Ибо

[10] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 7, с. 376.

призваны мы создать царство божье уже на этой земле и с твердым порядком в нем. А для сего надобен нам единый союз крепких молодцов, стойких и знающих, храбрых до последнего и верных нашему знамени с радугой!» (8-я картина). Такая программа выражала политические чаяния и городских низов и крепостного крестьянства, поэтому народ стекался под знамена мюнцеровской партии. Политическая и стратегическая прозорливость Мюнцера помогли ему понять решающую роль подлинного единства всех мятежных сил: в стране, разорванной на части, революция может победить при единстве усилий, при решающем объединении восставшего народа от севера до юга. В этом плане Мюнцеру противостоит Пфайфер, местнические взгляды которого не перерастают интересов «своего» города. Пфайфер — как и Хаферниц — лицо историческое, храбрый и честный предводитель, он погиб при защите «своего» Мюльхаузена, но объективно его отказ поддержать «братьев за Майном» был тяжелым ударом для Мюнцера и для восстания в целом. Сталкивая своего героя в принципиальном конфликте с Пфайфером, драматург подчеркивает благородство стремлений и идейное превосходство Мюнцера, проповедовавшего объединение страны снизу, объединение, которое могло возникнуть лишь в результате революционных устремлений «простого народа».

Трогательны взаимоотношения Мюнцера с Отти, отважной и искренне любящей женщиной, которая, долго не мешкая, сорвала с себя монашеский чепец, бросила монастырь и пошла с ним по всем его многотрудным путям-дорогам. Сочетание душевной мягкости, грустной нежности с мужеством и стойкостью делает образ Отти художественно разносторонним и располагающим к себе. Исполненная высокого внутреннего убеждения, Отти умеет быть требовательной к мужу и служит опорой в горький час. Эта фигура — бесспорная художественная удача драматурга; она достойно венчает собой целую галерею женских образов, в начале которой стоит юная барабанщица Рес из «Бедного Конрада»; моделью для многих из них, видимо, послужила Эльза Вольф.

Хотя Мюнцер, даже по словам врагов, «тверже камня и хитроумен, словно епископ», но ему свойственны человеческие слабости. Одна из них — его доверчивость. Отера, Баумгартен и другие обманом пролезают в союз Мюнцера и разлагают его изнутри. Показательны в этом отношении эпизоды 10-й картины, где доверчивость героя обращается против него самого, против дела, которое он защищает.

Непримиримый и решительный в борьбе с врагами, Мюнцер не чужд сомнений и наедине ведет спор с самим собою. Мюнцер вовсе не так железно прямолинеен, как это изображалось в некоторых статьях и постановках. Привлекательной чертой является его блистательное красноречие, свойственное и подлинному Мюнцеру. На эту же особенность Мюнцера указал и Б. И. Пуришев: «Такой язык был близок и понятен массам, вскормленным на религиозной пище. Близки и понятны массам были также ядреные словечки, охотно употребляемые Мюнцером, его плебейская откровенность, а также его пристрастие ко всему наглядному, предметному, ко всему, что непосредственно окружает простого человека в жизни. Не случайно Лютер, примкнувший к княжеской партии, так настойчиво требовал от князей, чтобы они пресекли пропагандистскую деятельность красноречивого трибуна народной реформации»[11]. Ф. Вольфу удалось мастерски передать эту черту своего героя. Высокий строй его речи гармонирует с благородством мыслей. На ней лежит печать народной мудрости, отлично сочетающейся с религиозным пафосом и страстностью. В отличие от «Бедного Конрада» драматург осторожно и ограниченно пользуется диалектизмами и архаичными речевыми формами. Выразительный, легко воспринимаемый язык «Томаса Мюнцера» — большая художественная удача автора.

---

[11] *Пуришев Б.* Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955, с. 178.

Пьесу «Томас Мюнцер» можно с полным основанием назвать оптимистической трагедией. В основе трагического конфликта — судьба народного вождя, значительно опередившего свое время. Трагическая вина Мюнцера — не в его сомнениях и даже не в его доверчивости, а в том, что он «рожден слишком рано». Не случайно пьеса начинается песней вагантов именно с этим лейтмотивом. В одном из черновых набросков плана пьесы Вольф так определил трагедию своего героя: «В конце концов он понимает, что рано начал бой за „великое дело", что ни страна, ни народ в целом не созрели для этого, что его рискованное выступление неизбежно закончится трагическим поражением; он ощущает свою вину, пытается притормозить ход событий, но слишком поздно! Мощного мятежа уже не сдержать, это не в его силах. С мечом, со знаменем цвета радуги Мюнцер ведет безнадежный бой. И должен сам погибнуть! Но „великое дело" не погибнет никогда» [12].

Большой силы достигает мастерство драматурга в финале. Связанного Мюнцера везут на телеге в замок графа; через несколько дней мятежника казнят. Отважный Штюбнер вместе с Отти пытается спасти или хотя бы поддержать его в горький час. Но Мюнцер не сломлен, он свято верит в конечную победу великого дела, за которое умирает. Своему другу Штюбнеру Мюнцер говорит: «Да и куда это годится, если Мюнцер останется жив, когда тысячи и тысячи приняли смерть из-за слова его... Но об одном прошу: не Мюнцера спасайте, его все равно не спасти,— слово его спасайте, мысль его, планы, самую суть его ... великое дело спасайте, ибо оно и ваше дело ... вот тогда и Мюнцер не будет забыт». Взойдут семена, посеянные Мюнцером, нужно только время. Вновь звучит песенка вагантов: «Рожден я слишком рано, и в этом вся беда...», а когда занавес медленно идет вниз, Мюнцер подхватывает заключительные строки песни:

Не сразу все дается!
Ведь и тесак куется,
Лишь побывав в огне!

Так приемом музыкальной рамки выразительно заканчивается пьеса о человеке со знаменем цвета радуги.

Революционный оптимизм Вольф пронес через всю жизнь, через все свое творчество. Драма о Мюнцере — наиболее совершенная из пьес Ф. Вольфа, написанных им после возвращения на родину; этот выдающийся творческий успех, по свидетельству Вернера Миттенцвая, «завершает художественную эволюцию драматурга, который наряду с Брехтом в решающей мере определил черты социалистической немецкой драматургии» [13].

Важную роль в становлении социалистического искусства в ГДР сыграли теоретические и историко-литературные статьи Ф. Вольфа. В послевоенные годы он часто выступал со статьями и докладами, посвященными различным проблемам развития и специфики немецкого демократического искусства. В эти же годы получили известность многие его работы, написанные в эмиграции. Вольф предстает в своих работах как историк и теоретик немецкого театра, как умный, доброжелательный литературный критик, как кинодраматург, горячо принимающий к сердцу проблемы современного киноискусства. За период с 1945 по 1953 г. Ф. Вольф опубликовал свыше 80 литературно-критических работ — примерно столько же, сколько он написал в годы Веймарской республики и в эмиграции. Совокупность этих работ позволяет судить о широте и многообразии эстетических взглядов Ф. Вольфа, о становлении его эстетической позиции.

Вместе с тем надо отметить, что на протяжении всей тридцатипятилетней литературно-критической деятельности Ф. Вольф ни разу не пытался создавать собственную теорию драмы или исследовать собственную драматургическую технику. В то время как, например, Брехт органически

---

[12] См.: *Pollatschek W.* Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs. Berlin, 1958, S. 299.
[13] В кн.: Эстетические позиции. М., 1973, с. 277.

ФРИДРИХ ВОЛЬФ И ЭРНСТ БУШ

Фотография

сочетал драматургическое творчество с разработкой и изложением теоретических обобщений, Вольф исходил из иных предпосылок. Теоретические статьи Вольфа вливались в мощное русло воинствующей публицистики и были тесно связаны и подчинены — так же как его драмы — задачам революционной борьбы. Вольф на протяжении всей жизни открыто заявлял о тенденциозности своего творчества, гордился его коммунистической направленностью и считал воинствующую тенденциозность неотъемлемой частью эстетического кредо каждого честного художника.

Известная статья «Искусство — оружие!» (1928) выражала исходную позицию Ф. Вольфа. Она положила начало стремлению драматурга определить общественную функцию искусства. В правильности выбранного девиза он не сомневался никогда, но, разумеется, понимал свое требование как категорию историческую. Так, в 20-е годы формулировка Ф. Вольфа «Искусство — оружие!» явилась антитезой к концепциям типа «Искусство для искусства». В годы эмиграции его формулировка раскрывала свой прямой смысл. Однако после второй мировой войны изменившиеся общественные условия подсказали необходимость ее расширения. Летом 1949 г. Вольф выступил со статьей «Драма как оружие и рабочий инструмент», где углубил свое определение общественной функции искусства: «Быть оружием против реакционеров — такова одна функция драмы. Но драма одновременно и эффективный рабочий инструмент! Инструмент, созидающий новый мир! Ведь такова диалектика жизни: смерть и рождение! На обломках старого мы создаем новое. Мы создаем новый опыт, новых людей, новые дома, новые предприятия. Совершенно новую жизнь! <...> Выдающийся русский режиссер Вахтангов ясно высказался в своем „Дневнике“: „Художник должен давать ответы на вопросы жизни“. Вот она суть! Не больше и не меньше! В этом смысле и драма

является рабочим инструментом и оружием в борьбе за жизнь, за новую жизнь, ради которой только и стоит жить на свете»[14].

Эстетическая мысль Ф. Вольфа всегда прочно опиралась на его художественную практику и богатый жизненный опыт. Нетрудно заметить, что он питал пристрастие к такому типу художественных образов, которые позволяли «вызывать драматические решения на сцене и в груди зрителя». Выдвигая в качестве одного из основных элементов драмы наличие в ней образа действующего и образа противодействующего[15], драматург делает акцент на том, что его герои «представляют целые слои общества или социальные и культурные идеи»[16]; в этих словах находит выражение тысячелетний конфликт между тиранией и стремлением к свободе, между стародавними обычаями и эмансипацией, между варварством и гуманизмом. Короче говоря, Вольф недвусмысленно подчеркивает в драматургическом столкновении противоборствующих образов наличие идейной конфронтации. При такой структуре художественного образа приемы психологизации используются очень умеренно и имеют четко определенное назначение. Это сближает героев Вольфа с классическими героями, например с героями Ф. Шиллера (на что указывал Л. Фейхтвангер). Ф. Вольф стремился также внести в классическое построение образа то новое, что дало бы ему возможность выразить социальные катаклизмы нашей эпохи, в корне изменившие общественное положение и общественное лицо людей. К тому же и новая социалистическая действительность в Германии была таким объективным фактором, который требовал изменения средств художественного воплощения. Произведения последнего десятилетия жизни драматурга дают основания говорить об известной эволюции Ф. Вольфа в его подходе к психологизирующему методу. В драмах «Патриоты», «Доктор Лили Ваннер», «Что посеешь...», «Словно звери лесные» и особенно в пьесах «Бомарше», «Бургомистр Анна» и «Томас Мюнцер» он вырабатывает новую позицию, являющуюся как бы синтезом в его сложной полемике против психологизации буржуазной литературы. Он уже не требует «изничтожения» светотеней и настроений, как это было в 20-е годы. Сохраняя приверженность к идентификации в драматургии, Вольф признает за психологизирующим методом широкие возможности художественного воплощения. Однако его отказ от прежней антипсихологической позиции является не возвратом, а шагом вперед, к более высокой ступени художественного развития. Приемы психологизации (это особенно ясно видно на примере комедии «Бургомистр Анна») Ф. Вольф использовал для такого построения образа, при котором элементы психологического непосредственно определяются взаимопроникновением личного и общественного. Так уже в самом выборе героя и приемов его художественного воплощения ярко проявились идейно-эстетические взгляды Вольфа.

У Ф. Вольфа выбор основных элементов техники построения образов тесно связан с его приверженностью к аристотелевской, т. е. закрытой, форме драмы. Он тоже считает фабулу душой трагедии и уже из фабулы выводит развитие своих героев (характеров). Поэтому полнокровную художественную победу он одерживал именно тогда, когда ему удавалось блеснуть «дуэльными ситуациями», раскрыть столкновение героя с его «гегеншпилером» в стройной, захватывающей интриге. Главным элементом аристотелевской эстетики для Вольфа было учение о катарсисе, без которого «трагедия потеряла бы свой смысл». Однако это «очищение» посредством аффектов ужаса и сострадания воспринимается драматургом как категория историческая. Ф. Вольф, разумеется, был знаком с более современными истолкованиями катарсиса (начиная от Лессинга) и сам в свою очередь тесно связывал его с общественной функцией искусства.

Именно в вопросе о катарсисе и в оценке возможностей «закрытой»

---

[14] *Wolf F.* Aufsätze 1945—1953. Berlin und Weimar, 1968, S. 250—251.
[15] Ibid., p. 168.
[16] Ibid., p. 172.

формы драмы проявилось принципиальное различие между двумя крупнейшими социалистическими драматургами — Брехтом и Вольфом. Они, по словам Вольфа, «вышли из различных гарнизонов драматургии», но шагали к общей цели и сражались против одних и тех же врагов. Обмен мнений между ним и Брехтом, состоявшийся в 1949 г.[17], свидетельствует, что Вольф явно недооценивал возможности открытой формы драмы, о чем, в частности, говорит его предложение перестроить, изменить образ мамаши Кураж. Полемика с Брехтом ни в чем не поколебала взглядов Вольфа (это отчетливо видно, в частности, из письма к Конраду Вольфу от 5 декабря 1950 г.).

Однако, как ни различны были эстетические позиции Брехта и Вольфа, нельзя забывать, что эти два мастера литературы социалистического реализма всегда сходились в главном: в вопросе о необходимости социально активизировать публику. Оба драматурга считали, что «все мыслимые художественные средства, старые и новые, следует испробовать, если они могут помочь нам в достижении этой цели»[18]. Различие их эстетических позиций — проявление многообразия искусства социалистического реализма, веское доказательство его широких возможностей. В блистательных произведениях Брехта, Вольфа и их боевых соратников многими способами выражена высокая правда нашей удивительной эпохи.

В формировании эстетических взглядов Вольфа огромную роль сыграли идеи Октябрьской революции и опыт советской литературы. Большой интерес представляет советский цикл статей Вольфа. В статье «Друзья и соратники» (1953) он сказал о советских писателях: «Мы приняли их позиции и выступили на защиту их творческого метода, их художественного пафоса и нового образа мыслей новых героев литературы. Несмотря на границы и тысячи километров, мы стали товарищами по оружию в лучшем смысле этого слова; мы стали соратниками, хотя и не знали друг друга лично»[19]. Ф. Вольф был лично знаком с Горьким, Фадеевым, Вишневским, Третьяковым, Лавреневым и некоторыми другими мастерами советской литературы, принимал участие в Первом съезде советских писателей и стал свидетелем жарких дискуссий и обсуждений, в ходе которых вырабатывались основные принципы метода социалистического реализма. Вольф учился у советских писателей выражать в своем художественном творчестве самые передовые и высокие идеи нашего времени.

Творчество Фридриха Вольфа прочно связано со славным революционным прошлым немецкого народа, оно всегда было оружием в борьбе с врагами, оно стало рабочим инструментом в строительстве светлого будущего. Писатель-коммунист строго придерживался тех высоких принципов, которые он провозглашал в своих произведениях, «ибо нельзя достойно жить и недостойно мыслить» (эти слова он поставил эпиграфом к своему роману «Двое на границе»). Свою жизнь он отдал во имя победы того великого дела, за которое сражались лучшие герои его произведений.

Jehser W. Friedrich Wolf: Sein Leben und Werk. Berlin, 1968.
Pollatschek W. Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs. Berlin, 1958.
Pollatschek W. Friedrich Wolf: Leben und Schaffen. Leipzig, 1974.
Девекин В. Н. Антифашистская драматургия Ф. Вольфа: «Профессор Мамлок». М., 1974.
Дымшиц А. Л. Фридрих Вольф и его пьесы.— В кн.: Вольф Ф. Пьесы. М., 1963.
Миттенцвай В. Полемические статьи о новом определении функции искусства (Фридрих Вольф).— В кн.: Эстетические позиции. М., 1973.

---

[17] *Вольф Ф.* Искусство — оружие!, с. 170—174.
[18] Там же, с. 174.
[19] Там же, с. 319—320.

Глава двадцать вторая

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ 60-х ГОДОВ. ПРОЗА

В начале 60-х годов ГДР вступила в новую фазу общественного развития — фазу строительства развитого социалистического общества. Всю значительность этого этапа в жизни республики нельзя осмыслить без учета особенностей ее исторического пути в первое послевоенное десятилетие. Преодоление фашистской идеологии и устранение хаоса в мышлении широких масс, укрепление социалистических позиций в общественной жизни происходило в условиях раскола, возникшего по вине западногерманского империализма, в условиях систематически осуществляемых благодаря открытой границе диверсий. Положение существенно изменилось в конце 50-х — начале 60-х годов; в 1961 г. была закрыта граница с Западным Берлином, создан антифашистский защитный вал, способствовавший нормализации положения в республике.

На XIV пленуме ЦК СЕПГ (1961) и VI съезде партии (1963) были проанализированы новые условия и разработана новая стратегия социалистического строительства.

Перед искусством и литературой возникла качественно новая задача — способствовать «духовному формированию человека социалистического общества и развитию социалистической культуры» [1]. Это означало, что главным вопросом, на который должна была дать ответ литература, теперь становился уже не вопрос о признании или непризнании социализма, а проблематика самого социалистического общества.

Это было важнейшим импульсом для литературы ГДР, предпосылкой того знаменательного шага вперед, который она совершила в 60-е годы.

Вплоть до начала 60-х годов определяющей тенденцией в литературе ГДР — за исключением отдельных произведений — было стремление привлечь людей на сторону социализма, способствовать их переходу на новые позиции. Заглавие небольшого романа Б. Рейман «Вступление в будни» (1961), очень скоро вошедшее в обиход, стало удобной метафорой для обозначения этого периода; стали говорить о «литературе вступления» — это понятие в определенной степени отражало характер литературного развития.

На рубеже 50—60-х годов в литературу вошла большая группа писателей, успевших узнать на собственном опыте, что такое война и фашизм, но по-настоящему сформировавшихся уже в условиях ГДР. К ним относятся: Г. Отто, Д. Нолль, М. В. Шульц, Г. де Бройн, Г. Кант, В. Гайдучек, К. Вольф, Б. Рейман, Э. Нойч, В. Бройниг, И. Новотный, И. Кнаппе и др.

С приходом нового поколения в литературе ГДР намечается решительный поворот к отражению современной социалистической действительности. В центр внимания молодых писателей, особенно тех, которым не пришлось участвовать в войне, все больше входят проблемы, возникающие — как принято говорить в ГДР — «здесь и сегодня», судьбы людей творческих, верных идеям социализма, новые моральные отношения в социалистическом коллективе, новая действительность, формирующаяся под воздействием научно-технической революции. Наиболее явственно по-

[1] Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin, 1963, S. 134.

ворот к современности выявился в прозе тех лет. Это не означает, конечно, что в других жанрах не происходили подобные значительные сдвиги. Можно вспомнить о теледраматургии, ее первых шагах, связанных с произведениями Г. Заковского, отражавшими социалистические преобразования в деревне. Нельзя не упомянуть значительные достижения в области поэзии, диапазон которой простирается от страстной агитации за новую действительность до философско-медитативной лирики. Расцвет поэзии связан с такими именами, как Куба, Г. Маурер, И. Бобровский Г. Дейке, Г. Прейслер и др.

Особенно характерно с этой точки зрения поэтическое творчество Г. Маурера. В его поэзии звучит тема, которая стала одной из определяющих и в прозе 60-х годов. Обобщая собственный жизненный опыт, он обратился к расчету с фашистским прошлым; однако в его произведениях эта тема предстала не в «чистом» виде, а в соединении с поисками нового образа человека. Сочетание анализа прошлого с взволнованным интересом к новым, еще только возникающим формам жизни и тем самым к будущему характеризует и творчество последователей Маурера, молодых тогда поэтов, которые в последующие годы активно работают в литературе,— Ф. Брауна, Г. Чеховского, К. Микеля, Р. Кирша. Главным в их творчестве стало отражение нового, строящего социализм общества. Такой же школой— не в смысле формального подражания, а по внутренней сути — стала для молодых литераторов лирика и проза И. Бобровского.

И все же в литературе начала 60-х годов преобладает именно проза. В эти годы особенно заметным становится стремление к жанровому, тематическому, стилистическому многообразию. Активно развиваются как малые, так и большие эпические формы. Роман 60-х годов тяготеет к синтезу — как проблемно-тематическому, так и жанрово-структурному. В расширении границ романного изображения немалую роль играет и более глубокое, чем в 50-е годы, понимание немецкой литературной традиции, и возросшее доверие литературы к собственной художественной силе, к преобразующей роли творчества. «Выбор художественных средств,— отмечала К. Вольф,— никогда, пожалуй, не был столь велик»[2].

С одной стороны, продолжает бурно развиваться жанр репортажа; новым импульсом для этого развития явилась Биттерфельдская конференция 1959 года. С другой стороны, в литературу вошли молодые авторы интересных рассказов; хотя действительность в них представала еще часто в «сыром» виде, но уже намечалось и художественное обобщение. В 1961 г. появляется «Московская новелла» К. Вольф, где через судьбы двух молодых людей художественно весьма убедительно возникала тема, занявшая в дальнейшем большое место в литературе ГДР,— тема советско-немецкой дружбы, развития широких взаимоотношений между гражданами СССР и ГДР, преодоление трагического периода в отношениях двух народов.

Характер прозы тех лет наиболее полно определяет жанр романа, продемонстрировавший и большее разнообразие тематики, и широкие поиски в области новых изобразительных средств и форм.

Ряд значительных романов посвящен художественному исследованию современности. В 1961 г. появляются «Осенний дым» Б. Зеегера и «Описание одного лета» К.-Г. Якобса, в 1962 г.— «История одной любви» Ю. Брезана, в 1963 г.—«Сестра и братья» Б. Рейман, «Расколотое небо» К. Вольф и «Оле Бинкоп» Э. Штриттматтера, в 1964 г.— «След камней» Э. Нойча и «Актовый зал» Г. Канта, и т.д.

Эту группу произведений характеризует стремление проникнуть в суть исторических преобразований, оказывающих непосредственное воздействие на жизненное поведение человека и его характер.

Тема Э. Штриттматтера — социалистическое переустройство деревни, Э. Нойч исследует конфликты, возникающие в сфере промышленного

---

[2] *Wolf Ch.* Gegenwart und Zukunft.— Neue Deutsche Literatur, 1971, N 1, S. 70.

производства, К. Вольф обращается к проблеме раскола Германии, отражая нравственные конфликты молодежи, процесс становления ее политического сознания в условиях существования двух немецких государств, и т. д. Г. Кант первым предпринял попытку показать исторические сдвиги на протяжении двух последних десятилетий через перемены в области студенческой жизни и всей системы высшего образования. Но тема Г. Канта — не просто появление новой социалистической интеллигенции, а пробуждение и рост сознания в народных массах, которые взяли собственную судьбу в свои руки.

Эстетическая ценность этих произведений определялась глубиной освоения «нового предмета», т. е. отражением в литературе социалистической действительности, созданием образа человека эпохи строительства социализма, утверждением созидательной роли народа. Их герои — например рабочий Ганнес Балла и его бригада («След камней» Э. Нойча) — люди, вложившие свой труд во многие стройки республики; воздвигнутые их руками дома и заводы стали как бы составной частью их жизни. Постигая значение созданного ими, они начинают осознавать и собственную творческую роль в новом обществе.

Оле Бинкоп из одноименного романа Э. Штриттматтера — один из пионеров социалистического переустройства на селе. В этом образе, психологически многообразном и глубоком, воплощены черты, свойственные представителю общества, уверенно смотрящего в будущее. В центре романа писатель поставил характер, в котором глубокая любовь к людям органически сочетается с последовательной борьбой за передовые идеи, творческое отношение к окружающей человека природе — с партийной принципиальностью в общественных конфликтах. Сила этого образа выявляется в острых сюжетных ситуациях — в столкновениях не только с классовым врагом, но и с трусостью в собственных рядах, с бюрократизмом, бездушным отношением к людям и народному делу. Широко пользуясь средствами юмора и сатиры, Э. Штриттматтер утверждает историческое превосходство нового над старым.

К ряду таких жизненных, достоверных образов относятся Роберт Исваль и его друзья из «Актового зала» Г. Канта. Показывая мир через восприятие своего героя, Г. Кант во множестве эпизодов, иногда серьезных, иногда забавных, создает убедительную картину поступательного движения молодой республики: электрик получает образование и становится журналистом, плотник — филологом, портниха — врачом, а лесоруб — руководящим государственным деятелем. В этих судьбах запечатлен не только жизненный путь героев, но и превращение рабочего класса в класс правящий.

В названных здесь и во многих других произведениях утверждается ведущая роль рабочего класса, отражается творческая роль трудящихся в социалистическом преобразовании общества, выявляются характерные черты социалистической личности. Преобразуя мир, герой этих книг сам меняется вместе с ним. Конечно, черты нового человека и нового общества далеко не всегда были воплощены в произведениях этих лет в совершенной форме. В той или иной степени в разных книгах возникали элементы абсолютизации индивидуального начала, иногда граничащего с индивидуализмом и обособленностью от коллектива (в дискуссиях, вызванных этими произведениями, часто звучал упрек в том, что диалектика индивидуального и общественного нарушается здесь в пользу индивидуального). В ряде случаев это отражает реакцию героев на реальную жизненную ситуацию. Например, такой роман, как «Оле Бинкоп», недвусмысленно критикует положение дел, при котором некоторые члены партии оказывались безынициативными, недостаточно самостоятельными в мышлении и поступках. Конфликт, лежащий в основе этого романа, затрагивает коренные социально-философские проблемы, причем историческая правота в этом конфликте на стороне героя, хотя он и отстаивает свои убеждения не без некоторого эгоцентризма.

Художественное исследование социалистической действительности, нового отношения к жизни и труду осуществлялось в литературе ГДР в соотнесенности с проблемами современности, неотделимыми от вопроса об исторических перспективах и преимуществах социализма, идущей в мире классовой борьбой. Появляется ряд произведений, в основе которых лежит социально-классовый конфликт, связанный с идеологическим противостоянием двух миров — социалистического и империалистического. Непосредственной темой таких произведений становится столкновение идей, морально-этических норм жизни в ГДР и ФРГ; этот конфликт нередко обретает глубоко драматический, трагический характер, поскольку линия «расколотого неба» проходит через все сферы человеческой жизни, ломает семьи, разъединяет любящих (К. Вольф. «Расколотое небо»; Г. Нахбар. «Дом под дождем», 1965; В. Гайдучек. «Прощание с ангелами», 1968, и др.).

Характерный пример такого рода конфликта, порожденного ситуацией «двух Германий», возникает в книге Б. Рейман «Сестра и братья» (1963). Героиня, молодая художница Элизабет Арендт, тяжело переживает внезапное решение своего брата Ули покинуть ГДР и переехать на Запад. Стремление понять причины, побудившие Ули встать на путь, который он прежде столь решительно отвергал, заставляет героиню мысленно обратиться к прошлому своей семьи, собственному детству и юности, задуматься над отношениями с близкими ей людьми, над проблемами и противоречиями ее сегодняшнего бытия. Свою жизнь, жизнь Ули и их старшего брата Конрада, себялюбца, давно перебравшегося в ФРГ, Элизабет видит в контексте недавней истории Германии, острой классовой борьбы современности, противоборства двух мировых систем. Размышления о прошлом и настоящем, о судьбе республики и собственной судьбе, беседы и споры с друзьями и коллегами, представителями новой социалистической интеллигенции и рабочего класса, встречи на предприятии, где она работает,— все это укрепляет героиню романа в мысли, что для нее существует только один путь — путь сознательного и целеустремленного участия в строительстве нового общества. Для нее иной возможности не существует. Натура энергичная, волевая, решительная, она убежденно борется за своего любимого брата, стремясь предотвратить роковой поворот в его судьбе.

Во многих произведениях ощущается стремление писателей к всеобъемлющему, «тотальному» охвату действительности. Они хотят показать, что преобразование общества связано с революционными переменами во всех областях жизни. Эта «тотальность» нередко понималась сначала в чисто количественном смысле, а следовательно, неверно. Желание достичь полноты «экстенсивными» средствами характеризует одну из первых попыток этого рода — роман Э. Нойча «След камней», где возникает не столько целостность, сколько некая сумма элементов, частиц. Поскольку попытки автора увидеть жизнь общества в разных планах не всегда приведены в соответствие с общим замыслом романа, в нем появились длинноты, знакомые нам по предыдущему этапу литературного развития, в котором для многих книг была характерна описательность. Все же роман Э. Нойча обретает реалистическое звучание, поскольку автор не ограничивается поверхностной обрисовкой персонажей и возникающих между ними конфликтов, а проникает в сущность изображаемого. Автор стремится не просто констатировать отдельные этапы развития, через которые проходит его герой, Ганнес Балла, но мотивировать изменения в его характере, добиться целостности на путях художественной «интенсификации».

Именно этот путь ясно виден в творчестве Э. Штриттматтера, Г. Канта, К. Вольф и ряда других писателей. Они концентрируют свое внимание на изображении личности, индивидуума, в котором видят творца и создателя своего мира и собственного «я». В центр рассуждений выдвигается такое понятие, как «самоосуществление» человека. Под «тотальностью» понимается уже не онтологическая непрерывность, а созидаемая и

управляемая человеком и обществом действительность. Поэтому образы, созданные этими писателями, многообразнее и богаче других; герои их книг всем существом связаны со своим делом и неотделимы от него. Столь же органичен для них интерес к мировоззренческим, философским проблемам. Это не лакированные, упрощенные фигуры, они полны внутренних конфликтов, противоречий, многогранны в психологическом отношении.

Так, осознание ГДР своей родиной является для Риты Зайдель, героини «Расколотого неба» К. Вольф, не просто выбором места жительства, но и актом самоопределения, самоутверждения. То же можно сказать и об Оле Бинкопе, который готов защищать правду — как он ее понимает — даже ценой собственной жизни. «Самоосуществление» Оле Бинкопа определяется сознанием, что дело его не умрет и будет продолжено обществом.

Близок к ним и Роберт Исваль из «Актового зала». В основе композиционного построения романа лежит ретроспективное осмысление прошлого ради настоящего. Это воспоминания самого Исваля, субъективные, но не переходящие в субъективизм. Прошлое воссоздается здесь человеком, который был участником происходивших событий. Направленный в минувшее взгляд Исваля устремлен одновременно и в будущее: от героев романа исходит уверенность в том, что их участие в общественной жизни, их деятельность определяют завтрашний день республики.

Обращение Г. Канта в «Актовом зале» к недавней истории ГДР является характерной чертой прозы начала 60-х годов. Более глубокий образ современного человека и общества, стремление к обобщениям, к целостности в изображении действительности, интерес к проблемам эпохи — все это оказывалось немыслимым без историзма, без исследования генезиса настоящего.

Поэтому и этот этап в развитии литературы ГДР нельзя понять, не обратившись к произведениям, посвященным анализу недавней немецкой истории, прежде всего теме расчета с фашизмом.

Ф. Фюман, для которого эта тема всегда была главной, опубликовал в 1962 г. сборник новелл «Еврейский автомобиль», в которых разоблачается демагогия гитлеровцев, жертвой которой оказалось целое поколение немецкой молодежи. В вышедшем в 1970 г. сборнике рассказов Ф. Фюмана «Жонглер в кино» (с подзаголовком «К исследованию буржуазного общества») отчетливо выражено убеждение автора, что окончательно преодолеть фашистское прошлое можно лишь в том случае, если будут разоблачены также и те силы современного буржуазного общества, которые могут привести к возрождению фашизма.

В 1960 и 1963 гг. выходят в свет два тома «Приключений Вернера Хольта» Д. Нолля, в 1962 г.— «Мы не пыль на ветру» М. В. Шульца, в 1963 г.— «Овраг» Г. де Бройна.

Все эти произведения, обращенные к недавней истории, вовсе не означают уход писателей от действительности. Авторы, в большинстве своем сами прошедшие через войну, осуществляют свой расчет с фашизмом с тех идейных и политических позиций, которые они обрели после 1945 г. Эти произведения объединяет одна общая черта: обращение к прошлому становится в них предпосылкой более глубокого понимания и современной действительности, и будущего — в духе высказывания Гейне, избранного Кантом в качестве эпиграфа к роману «Актовый зал»: «День нынешний есть результат вчерашнего. И следует уяснить себе, чего желал тот, если хочешь понять, чего желает этот». Обращение к Гейне симптоматично. Этому соответствует у М. В. Шульца интерес к Гёльдерлину. В своем расчете с недавним фашистским прошлым писатели опираются на эстетические ценности классической эпохи немецкой литературы и гуманистические принципы, сложившиеся в процессе исторического развития, одновременно подвергая их критическому осмыслению. В этот ряд следует включить «Мельницу Левина» И. Бобровского (1964), а также роман А. Цвейга «Мечта обходится дорого» (1962) и «Инфляцию»

(1963) Л. Ренна, хотя оба эти писателя относятся к другому поколению и соответственно по-иному ставят проблемы.

В прозе ГДР стала возникать новая интеллектуальная струя. Возродился жанр философской беседы, воскресивший добрую традицию немецкой литературы, хотя нельзя не отметить, что в некоторых произведениях, стремящихся использовать возможности этого жанра, местами появляются элементы своеобразного научного трактата, как, например, в романе «Мы не пыль на ветру» М. В. Шульца.

Другая характерная черта многих из этих произведений заключается в том, что они были задуманы как романы в нескольких частях, т. е. широко развернуты во времени, и продолжали традицию «романа воспитания» [3].

На конференции Союза писателей (май 1963 г.) и на Второй Биттерфельдской конференции (апрель 1964 г.) были обсуждены перспективы развития культуры и литературы. Эти конференции ориентировали писателей на изображение социалистической личности во всей ее полноте, на дальнейшее укрепление связи искусства с жизнью. Наиболее талантливые произведения первой половины 60-х годов существенно обогатили литературу ГДР. Ее действенность возрастала по мере того, как она обращалась к животрепещущим проблемам прошлого и настоящего, усиливалась по мере того, как укреплялась взаимосвязь с другими видами искусства.

Интересные экранизации, например «Расколотого неба», первой части «Приключений Вернера Хольта», значительные достижения в области теледраматургии пробудили внимание к искусству у широких масс и вызвали оживленные дискуссии. Успехи молодой социалистической литературы ГДР способствовали расширению ее контактов за пределами республики. Наиболее ярким выражением этого стала международная встреча писателей в Веймаре в мае 1965 г. В городе, прославившемся своими классическими традициями, собрались писатели всего мира, чтобы продемонстрировать решимость укреплять и расширять позиции гуманизма и антифашизма.

В призыве к писателям всего мира, принятом на встрече, говорилось: «Мы собрались здесь, на земле Германской Демократической Республики, в Веймаре, городе немецкой классики, в котором в 1945 г. на языках многих наций прозвучала клятва антифашистских бойцов Бухенвальда, сегодня претворенная в жизнь» [4].

Эта манифестация боевого гуманизма происходила в условиях обострившихся идеологических столкновений. В ГДР, находящейся на стыке двух миров, этот процесс наблюдался с особой отчетливостью. С тех пор как в 1961 г. была ликвидирована возможность непосредственных диверсий через открытую границу, классовая борьба в области идеологии и культуры заметно усилилась. В наступлении на социалистическую культуру широко использовались псевдомарксистские, ревизионистские теории. Весьма показательно, что, осуществляя эту духовную агрессию, буржуазные идеологи всеми силами стремились скрыть свои политические цели под покровом «чистой эстетики».

Важную роль в борьбе с буржуазной идеологией, в идейном очищении и укреплении рядов интеллигенции в ГДР сыграл 11 пленум ЦК СЕПГ

---

[3] В некоторых случаях трудности воплощения широких замыслов приводили к описательности, иные замыслы так и остались незавершенными. Показателен в этом отношении роман Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта». Заключительная часть этого произведения, задуманного как трилогия, так и не появилась на свет. Если в 1-м томе романа интерес читателя концентрировался вокруг энергично развивавшегося действия, раскрывавшего столкновение гуманистического начала с фашистским образом мышления и поведения, то во 2-м томе внутреннее напряжение заметно ослабевает. И хотя все произведение было задумано как «роман воспитания», развитие личности героя приостанавливается. Испытывая явные затруднения, автор так и не смог привести своего героя к новой жизни.

[4] Internationales Schriftstellertreffen in Weimar. 14—22. Mai 1965. Protokoll. Berlin; Weimar, 1965, S. 7.

(1965). Марксистские позиции в литературе были упрочены. В острой идеологической борьбе писатели ГДР заняли твердую позицию социалистического интернационализма.

Наступивший в середине и во второй половине 60-х годов период осмысления новых задач, вставших перед деятелями культуры ГДР, принес с собой кратковременный спад литературной активности и широких общественных дискуссий. Совершенно ошибочно, однако, было бы утверждать (на том основании, что число опубликованных в то время романов сравнительно невелико и предпочтение отдавалось малым прозаическим формам), будто писатели стремились уйти от решения сложных проблем современности.

Поставленная перед писателями задача широкого отражения научно-технической революции, в том числе и на уровне тех, кто осуществляет планирование и руководство, кто определяет темпы развития общества, привела не только к позитивным результатам, но и к известной односторонности. Слишком прямолинейное следование этим лозунгам означало утерю многообразия, сужение охвата действительности. С другой стороны, вследствие усилившегося в середине 60-х годов враждебного идеологического наступления, особенно неоревизионистских теорий, среди части деятелей культуры ГДР появились настроения пессимизма и скептицизма, дало себя знать влияние буржуазных представлений о свободе творчества.

Уже конференция Союза писателей в 1966 г. и еще отчетливее VI съезд писателей в 1969 г. показали, что писатели ГДР вышли из этой борьбы идейно окрепшими, что единство их упрочилось.

Литература ГДР второй половины 60-х годов отмечена многообразием художественных поисков. В поэзии заметна тенденция к самоосмыслению, нередко, правда, ведущая к замкнутости на собственных переживаниях. Столь распространенные в поэзии ГДР стихотворения с повествовательным сюжетом порой перегружаются символикой, обретают нарочитую усложненность. Наблюдаются попытки, например, в творчестве Г. Калау, по-новому использовать полузабытые жанры, такие, как баллада. На поэзию тех лет заметное влияние оказывает песенное движение среди молодежи. Значительных успехов достигает в эти годы теледраматургия — «Дороги странствий» (1968) Г. Заковского и «Крупп и Краузе» (1969) Г. Бенгша. Следует назвать также и телепьесы Б. Воганкого, в острой публицистической форме разрабатывающие сложную проблематику, связанную с научно-технической революцией. В эссеистике, которая постепенно вновь возвращается в ранг серьезного литературного жанра, писатели стремятся теоретически осмыслить свое творчество, обогащая тем самым литературные дискуссии.

В целом можно сказать, что в это время задачи отображения в искусстве жизни развитого социалистического общества, сформулированные VII съездом СЕПГ (1967), наиболее успешно и плодотворно решались в малых прозаических формах. Период, начавшийся с середины 60-х годов, с полным правом можно назвать временем рассказов и повестей. Упомянем среди множества других произведений повести А. Зегерс «Настоящий синий цвет» (1967) и «Через океан» (1971), сборники рассказов Э. Штриттматтера «Вторник в сентябре» (1970), «Без четверти сто маленьких историй» (1971), рассказы Ф. Фюмана и Э. Нойча, В. Бройнига и И. Новотного, В. Кольхаазе, Э. Паница, Г. Гауптмана, М. Ендришика, У. Каута и других писателей, вошедших в те годы в литературу, таких, как Р. Флосс, Б. Лирман, К. Зеварт и др.

Строительство развитого социализма означает, что социалистические принципы пронизывают весь жизненный уклад, определяя повседневные мысли, чувства и дела людей. Разнообразные жанры малой прозы с большой чуткостью регистрируют этот процесс. Да и темы рассказов выхвачены из самой гущи повседневности, что нередко подчеркивается их названиями: «Дни нашей жизни» (Э. Нойч, 1973), «Вторник в сентябре»

(Э. Штриттматтер, 1970), «Воскресение среди людей» (И. Новотный, 1971), «Обыкновенные люди» (В. Бройниг, 1969). Искусство овладело новой сферой социалистической действительности. То, что мы без всякой патетики называем «буднями», есть, собственно говоря, явление необыкновенное, впервые совершающееся в истории немецкого народа, ибо в этих «буднях» такие понятия, как демократия, свобода, гуманность, наполняются реальным содержанием, доступным для всех. И литература своими специфическими средствами способствует осмыслению и дальнейшему развитию этого процесса.

Во второй половине 60-х годов вышли в свет и значительные романы. На первом месте среди них следует назвать роман А. Зегерс «Доверие» (1968). Большая заслуга писательницы заключается в том, что она обратилась непосредственно к проблемам и темам социалистической действительности. Это относится и к вышедшему ранее «Решению», и ко многим ее рассказам того времени, но в первую очередь к «Доверию». В этом романе А. Зегерс вновь подтверждает свое эпическое мастерство, взяв предметом изображения социалистическое общество в процессе его становления, выбрав тему, значение которой для этого общества все возрастает. Но тема доверия представляет собой одновременно и концентрированное выражение собственного пятидесятилетнего творческого опыта писательницы. Это своего рода отчет перед обществом, подведение итогов богатой, деятельной жизни.

«Доверие» — метафора для обозначения социализма, человеческих отношений, сбывающихся надежд и гармонии. При этом роман вовсе не идеализирует действительность. Гармония не означает бесконфликтности. Мотив «доверия» звучит здесь как задача сегодняшнего дня и как своего рода постулат: он воплощается в действиях и поступках людей, притом в такой момент общественного развития, когда, казалось бы, надо говорить о кризисе доверия, поскольку в романе речь идет о контрреволюционных выступлениях, организованных реакционными силами в июне 1953 г. Эти события не смогли заставить рабочий класс изменить своему делу, нарушить ход истории. Но они побуждали коммунистов основательнее, глубже продумать свои основные задачи и цели. Именно это и доказывает А. Зегерс романом «Доверие».

В связи с этим романом было употреблено понятие «отчет» (Bericht). Это не случайно; в известном смысле слова понятие «отчет» можно отнести и к некоторым другим романам этого периода, будь то «Буриданов осел» (1968) Г. де Бройна, посвященный проблемам жизни ГДР, или «Картины свидетеля Шатмана» (1969) П. Эделя, с большой эмоциональной силой воскрешающие события фашистского времени, сталкивая их с сегодняшним днем.

Эти произведения, как и некоторые более ранние, представляют собой своего рода «отчет» автора и героя перед самим собой, перед обществом, и эта особенность отражается и на исповедальном построении многих из них. Такой принцип построения был впервые применен в литературе ГДР К. Вольф в «Расколотом небе». Широкое использование этой структуры подтверждает, что она хорошо позволяет передать процесс познания истории, процесс осмысления человеком общества и самого себя.

В прозе 60-х годов легко проследить обращение к важным и характерным для социалистического общества мотивам. Один из них можно было бы определить словами К. Маркса о «воспитании воспитателей», сформулированный в тезисах о Л. Фейербахе. Художественное воплощение этой идеи не имеет ничего общего с иллюстративностью. В литературе ГДР были, разумеется, и прежде романы и рассказы на педагогические темы. Однако в сравнении с литературой прежних лет в произведениях 60-х годов они возникают гораздо чаще, выходя за рамки чисто школьного воспитания, начинают играть все бо́льшую роль в деле воспитания общественного; это относится и к тем произведениям, которые обращены непосредственно к школе и ее проблемам.

Наиболее удачно эта важная тенденция выражена в романе А. Вельма «Пауза для Ванцки, или Путешествие в Дескансар» (1968). Следует назвать в этой связи и роман В. Гайдучека «Прощание с ангелами» (1968), а также его повесть «Марк Аврелий, или Семестр нежности» (1971).

Ванцка из романа А. Вельма — старый учитель, долгие годы проработавший в школе,— изъявил желание снова вернуться в класс, к детям. Он попадает в одну из школ маленького городка; ее педагогический коллектив не лишен черт застойного провинциализма. В романе изобличается мещанство, бытующее еще среди учителей. Это обстоятельство вызвало жаркие споры. Некоторые наиболее суровые критики, абсолютизируя критические моменты романа, не сумели оценить его позитивную сторону, проглядев основной замысел автора: на примере взаимоотношений учителя Ванцки и его ученика Норберта Книпа, в котором учитель открыл математические способности, показать заботу о развитии и поощрении молодых талантов. Безусловно, учитель Ванцка пренебрег своими обязанностями по отношению к другим ученикам, он слишком сурово судил о своих коллегах, избрав путь одиночки. Однако Ванцка, увидев дарование Книпа, проявил настоящий педагогический дар. Жизнь Ванцки является примером того, что может и должен делать каждый член социалистического общества на своем месте. Созданная автором модель отношений между учителем и учеником наглядно выражает всеобщую закономерность. Заложенные в человеке возможности и способности проявляются не спонтанно, за них нужно бороться, им необходима поддержка общества, заинтересованного в многообразии человеческих талантов. Этот комплекс идей и представлен в романе в лице старого учителя Ванцки. В то же время роман подтверждает справедливость того, что и воспитатель нуждается в воспитании. В условиях социализма этот процесс тесно связан с процессом становления, самоосуществления личности.

В повести В. Йохо «Встреча одноклассников» (1968) сталкиваются два мировоззрения, два образа жизни. Герой, писатель, живущий в ГДР (повествование ведется от его лица), приезжает в один из западногерманских городков на встречу бывших одноклассников и получает возможность приглядеться к людям, с которыми расстался около сорока лет назад, к их жизни, проанализировать их судьбы, разобраться в их отношении к социальным проблемам, к политической ситуации. Одни из них сохранили способность критически мыслить и видят опасные тенденции в развитии Западной Германии, хотя и не поднимаются до исторических обобщений, предпочитая скепсис, «универсальное сомнение» действию; другие стали на путь морального приспособленчества и компромиссов и материально и духовно «интегрировались в систему». Герой-рассказчик, наблюдая за искренними заблуждениями или за откровенным цинизмом этих людей, находит новое и убедительное подтверждение правильности собственного выбора, собственной позиции, прочно отделившей его от бывших одноклассников.

Для романов конца 60-х годов, возвращающихся ко времени фашизма, характерно, что путь героя через ошибки к их осознанию становится в них своеобразной «предысторией», а не главной целью повествования, как это было чаще всего в романах 50-х годов. Прошлое и современность диалектически взаимосвязаны и постоянно проявляются в процессе «выпрямления» героя. Прошлое по-новому осмысляется если не героем, то автором, обладающим тем жизненным опытом, которого еще не имели писатели в предыдущий период. Это относится и к произведениям П. Абрахама «Залпы Ноевого ковчега, или Ошибки и странствования моего друга Венцлова» (1970), В. Йохо «Каштан» (1970), Г. Отто «Например, Йозеф» (1970), Э. Паница «Под деревьями дождь идет дважды» (1969), И. Кнаппе «Моя безымянная земля» (1965) и «Береза там наверху» (1970), М. Фиртеля «Санкт-Урбан» (1968). У героя романа П. Абрахама «Залпы Ноева ковчега» отец был коммунистом, скрывавшим

в годы фашизма свою политическую деятельность. Типично мелкобуржуазная семья матери, слепо боготворящая фашистский режим, изгоняет дочь вместе с ребенком. У Венцлова не менее длинный и мучительный путь, чем у Руди Хагедорна или Вернера Хольта (героев М. В. Шульца и Д. Нолля), но он приходит в современность уже с духовным багажом человека, сознательно не приемлющего позорное прошлое.

Идея самоосуществления личности стала ведущим мотивом ряда произведений конца 60-х — начала 70-х годов. В романе К. Вольф «Размышления о Кристе Т.» эта идея заявлена с первых строк, начиная с эпиграфа из Бехера: «Как это понимать: приход человека к самому себе?»

Естестественно, что художественный уровень отражения столь сложной темы в литературе весьма неодинаков. Объясняется это прежде всего объективными трудностями. Приведем в этой связи высказывание К. Вольф, которое может служить автокомментарием к ее замыслу: «Поколение, к которому я принадлежу, на пороге между юностью и зрелостью увидело, как рухнул целый мир, мир лжеидеалов. Первый этап нашей взрослой жизни, тот этап, когда окончательно формируется характер человека, совпал с чрезвычайно бурным, богатым событиями и результативным этапом становления нового общества. И это не могло не повлиять на наше мироощущение, не могло, как мне кажется, не воплотиться в нашем творчестве. Я всегда считала это обстоятельство чрезвычайно отрадным. Однако, оглядываясь задним числом на свою юность, я понимаю теперь, что глубокий внутренний надрыв, вызванный пережитым крахом, наложил свой отпечаток на всех нас, помешал нашему нормальному созреванию. Моему поколению было трудно обрести спокойную уверенность в собственных силах, без чего — наряду, конечно, со многими другими факторами — невозможна никакая плодотворная творческая работа. Недаром поколение, к которому я принадлежу, не создало до сей поры монументальных классических произведений, какие имели на своем счету наши старшие товарищи, первые немецкие социалистические писатели. Быть может, самое главное, к чему мы должны стремиться,— это с беспощадной правдивостью рассказать о собственной жизни; возможно, это и будет нашим настоящим вкладом в литературу» [5].

Следы такого надрыва ощутимы и в том, как изображено развитие личности в «Размышлениях о Кристе Т.» В романе К. Вольф звучит грусть по поводу того, что не все мечты первых лет сбылись. Они и не могли сбыться, поскольку не были свободны от иллюзий. Но грусть писательницы вызвана также тем, что претворение идеалов социализма в действительность тормозится мелкобуржуазными взглядами и представлениями, стремлением отдельных людей к собственному благополучию. От этих явлений и предостерегает книга.

Продолжает развиваться исторический роман (например, «Бумаги Андреаса Ленца», 1963, С. Гейма и др.). Большое место в литературе 60-х годов занимают произведения о революционной и антифашистской борьбе. Их герой — «человек, который все свои силы отдает делу революционного преобразования, который борется за новое, изменяет обстоятельства, изменяет самого себя» [6]. Авторами этих произведений, документально воссоздавших исторические события, чаще всего были писатели старшего поколения, сами прошедшие боевой революционный путь. Среди таких книг надо назвать «На пути к Ленину» (1967) А. Куреллы, «Беспокойные годы» (1968) Э. Клаудиуса, «Альтернатива, баланс, кредо» (1970) Ф. Зельбмана. Анализируя собственную жизнь, рисуя наиболее яркие эпизоды своей биографии, авторы этих книг создают убедительный и достоверный образ сложной и бурной эпохи, показывают героизм подлинных борцов за будущее Германии.

---

[5] Вопр. лит., 1970, № 12, с. 19.
[6] *Зельбман Ф.* Задача, которая стоит перед нами.— Иностр. лит., 1970, № 5, с. 243.

Круг произведений об истории революционной борьбы немецкого рабочего класса очень широк, к ней обращаются писатели разных поколений. «Жизнь сильнее» О. Готше (1967) повествует о зарождении Коммунистической партии в Германии, «Ангел в чистилище» В. Горриша (1972) — о борьбе коммунистов в годы второй мировой войны, «Анонимное письмо» Э. Р. Гройлиха (1971) — о К. Либкнехте. Эпизоды героической борьбы против фашизма становятся сюжетами «Рассказов» С. Хермлина (1969). О судьбе Ольги Бенарио, известной участницы борьбы против фашизма, погибшей в гитлеровском концлагере, повествует Р. Вернер («Ольга Бенарио. История отважной жизни», 1961). О деятельности подпольной антифашистской группы рассказывается в романе Х. Грабнера «Ячейка» (1968).

В середине 60-х годов важное значение снова приобрела очерковая литература. Значительный вклад в ее развитие внес Г. Гауптман книгой «Комплексное приключение Шведт» (1964). Большой интерес вызвали очерковые сборники, изданные в 1969 г. к 20-летию ГДР: «ГДР — репортажи», «Города и этапы». В создании их принимали участие видные писатели, журналисты, общественные деятели.

60-е годы стали значительным этапом в развитии литературы ГДР, отразившей положительный опыт современности, успехи в строительстве социализма, не избегавшей и острой критики недостатков, тормозивших движение общества. Это был период активных творческих поисков и новых открытий. Литература доказала, что она не только составляет неотъемлемую часть жизни социалистического общества ГДР, но что она своими специфическими средствами участвует в преобразовании этого общества.

Глава двадцать третья

АННА ЗЕГЕРС

(после 1945 г.)

Творчество Анны Зегерс по своему значению и художественной силе занимает огромное место в литературе ГДР. Ставя узловые вопросы развития нового общества, оно активно способствует росту общественного сознания, формированию идейно-нравственных убеждений граждан первого в истории социалистического немецкого государства.

А. Зегерс вернулась из эмиграции в Германию в 1974 г.[1] всемирно известной писательницей. Она привезла с собой рукопись нового романа, увидевшего свет в 1949 г. Это — «Мертвые остаются молодыми», монументальное эпическое произведение. В нем Зегерс прослеживает судьбы немецкого народа на протяжении четверти века — с 1919 г. вплоть до последних месяцев второй мировой войны. Продолжая темы предыдущих книг (трагедия раскола в немецком рабочем движении, героизм немецких коммунистов, бессмертие революционных идеалов, непреходящие этические ценности, носителем которых является народ), А. Зегерс в романе «Мертвые остаются молодыми» значительно расширяет исторический плацдарм повествования и создает произведение масштабное, многоплановое, отличающееся объемностью изображения общества, данного как бы в поперечном срезе, проходящем через все социальные слои нации. В этом романе А. Зегерс выступает как мастер социально-исторического, психологического, бытового повествования.

Социальное и индивидуальное, историческое и частное, переплетаясь, сцепляясь, взаимопроникая, образуют плотную художественную ткань. С пристальным вниманием писательница изображает повседневную жизнь со всеми горестями, радостями и мелочами, тонко раскрывает социальную психологию своих персонажей. Через локальное и частное проступает общеисторический процесс, из суммы индивидуальных судеб складывается картина жизни нации.

Роман начинается со сцены расстрела контрреволюционерами в 1919 г. молодого рабочего-спартаковца Эрвина. Эта сцена — идейно-художественный стержень повествования; судьба принимавших участие в расстреле промышленника и офицера в первой мировой войне Клемма, офицеров Венцлова и Ливена, солдата Надлера и шофера Бекера в дальнейшем подробно прослеживается писательницей, а посмертная жизнь Эрвина в памяти знавших его людей, для которых он навеки остается молодым, олицетворяя собой бессмертие революционного подвига, выражает основную идею произведения.

В композиции романа Зегерс повторяет прием обрамления, к которому она уже прибегла в «Седьмом кресте». Если в «Седьмом кресте» таким обрамляющим началом служит рассказ заключенного в Вестгофене антифашиста, рассказ, выражающий идейную сущность произведения, то в романе «Мертвые остаются молодыми» сходные функции несет сцена расстрела Эрвина в начале и сцена расстрела его сына Ганса в конце повествования. Вокруг этих двух смертей, двух сюжетных фокусов книги группируется весь материал, само заглавие романа отражает эту исходную и конечную ситуацию.

[1] О творчестве А. Зегерс до 1945 г. см.: История немецкой литературы: В 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 638—654.

В начальной сцене романа Эрвин предстает как частица бессмертной, вечной жизни народа, как человек, нашедший место в общем строю и умирающий за общее дело, которое будет продолжаться и после его гибели. Конечное и бесконечное, смерть и бессмертие связаны друг с другом, поставлены рядом. И самим заглавием романа, выразительным, заключающим в себе поэтико-философское обобщение, и его содержанием А. Зегерс провозглашает историческую неодолимость революции, утверждает позицию исторического оптимизма, неиссякающего даже перед лицом самых трудных испытаний. Таким образом, первая сцена заключает в себе и конкретно-реалистический и переносно-символический смысл. В мировой литературе есть много книг, воспевающих бессмертие революционного подвига, идею продолжения жизни человека в историческом целом. В романе «Мертвые остаются молодыми» Зегерс нашла свой оригинальный поворот этой вечной темы. Мысленно прощаясь с жизнью, со всем тем, что ему было дорого, Эрвин духовно мужает в те последние мгновения, которые ему еще остается жить. И в последний момент Эрвин ведет себя так, «словно стоял перед всем народом». Его последние слова: «Сейчас вы можете покончить со мной! Но погодите, придет и ваш черед!» — приобретают пророческий смысл. Эти слова он говорит и от своего имени, и как бы от имени всех немецких коммунистов, прямо в лицо своим убийцам и всем силам реакции — всем клеммам, ливенам, венцловым, надлерам, бекерам. И недаром профессиональный революционер Мартин, вспоминая своего молодого друга, приходит к выводу: «Он умер за своих, за тех, ради которых боролся с той поры, как начал думать. Большего сделать никто не может. И ему, Мартину, не совершить ничего выше этого, проживи он хоть сотню лет. Эрвин теперь недосягаем и неприкосновенен». Именно таким недосягаемым и неприкосновенным в своей вечной молодости проходит Эрвин через роман, как бы вновь воскресая в своем сыне Гансе, идущем дорогою отца и даже внешне на него очень похожем. А каждого из тех, кто принимал участие в убийстве Эрвина, со временем постигает справедливое возмездие и бесславный конец.

В романе проанализированы горькие уроки истории Германии недавних десятилетий, в том числе роковые ошибки немецкого рабочего движения. Очень убедительно это прослежено на примере рабочего социал-демократа Гешке. Этот человек, подобно Бенчу из романа Зегерс «Освобождение», наделен многими положительными качествами — он честен, трудолюбив, искренне ненавидит эксплуататоров. В нем живет огромная жажда настоящей, полноценной жизни. Однако он не замечает, что обманывает самого себя, слепо доверяя лидерам социал-демократии, которые опутывают его, как и тысячи других рабочих, демагогической ложью, вбивают ему в голову реформистские иллюзии. В дни капповского путча Гешке, как и многие другие рабочие социал-демократы, совместно с коммунистами принимал активное участие в сопротивлении реакционным силам. Но затем он спрятал свою винтовку под полом кухни. Началась обыденная «мирная» жизнь, вечные споры с соседом-коммунистом Трибелем, во время которых они так и не могли переубедить друг друга.

Гешке считает, что все житейские невзгоды нужно уметь терпеливо переносить — и он терпеливо, хотя и с внутренним протестом, переносит голод и безработицу во времена фашистской диктатуры. Подлинное классовое сознание просыпается в нем слишком поздно. Гешке погибает во время бомбежки под обломками дома, так и не став настоящим борцом с фашизмом. Жизненный путь Гешке — явление весьма характерное и поучительное. В этом образе отражены заблуждения многих немецких рабочих, политическая пассивность которых облегчила Гитлеру приход к власти.

Носительницей непреходящих нравственных ценностей выступает Мария, возлюбленная Эрвина, мать Ганса. Чистота, цельность и благородство ее натуры, ее глубокое чувство к Эрвину, которое нерастраченным она проносит через всю свою жизнь, внушает величайшее уважение

АННА ЗЕГЕРС

Фотография

и симпатию к этой скромной простой женщине. В Марии олицетворяются здоровые нравственные силы народа. Она справедлива, надежна, добра. Не случайно именно в ее уста автор вкладывает слова о народе, противостоящем кучке господ и эксплуататоров. А. Зегерс так рисует Марию, что за неприметным и будничным встает возвышенное и прекрасное. Как символический лейтмотив подчеркивается ореол светлых волос Марии, и эта деталь внешнего облика героини соответствует ее ясному и чистому внутреннему миру. Тихая, неприметная Мария преображается после смерти сына. Обнаруживая подлинное мужество и силу воли, она организует на заводе саботаж, убеждает работниц умышленно портить выпускаемую заводом военную продукцию. Две женщины — Мария и Эмми, возлюбленная Ганса — предстают на последней странице романа как хранительницы того светлого начала, что несет в себе жизнь еще неродившегося ребенка, которому суждено будет в новых исторических условиях продолжить дело деда и отца. Роман как бы остается незавершенным, открытым в будущее, жизнь должна продолжаться и за пределами изображенных на ее страницах событий.

Среди действующих лиц — ряд немецких коммунистов, которые, однако, появляются лишь эпизодически. Это прежде всего Мартин, друг Эрвина, воспитатель и наставник Ганса. Наиболее полно Мартин раскрывается во внутреннем монологе, обращенном к погибшему Эрвину, в котором он как бы сообщает своему товарищу, что произошло в мире после его смерти, как сложились в дальнейшем судьбы немецкого рабочего движения. Внутренние монологи в романах Зегерс выполняют различные функции. Они передают и психологические переживания, и происходящие в большом мире события.

Остался безымянным юноша-связной, героически погибший во время боев в Саксонии в 1923 г. С гордым достоинством встречает он смерть, и, когда падает сраженный пулями, «в спокойном молодом лице его было такое выражение, словно он и мертвым будет продолжать порученное ему дело». Недаром этот юноша напоминает Венцлову Эрвина. В ярком и сильном эпизоде предстает перед читателем коммунист Лемке, служивший партийным связным и случайно захваченный гестапо во время операции.

Среди антифашистов — рабочий паренек Шлютер, рабочий Фирль, кассирша Гро, дочь Гешке Елена, коммунист Бергер, его погибший во время расклеивания листовок сын Хейнер, фронтовой товарищ Ганса Циммеринг и многие другие мужественные люди, которые не покорились гитлеровской диктатуре. Все эти эпизодические персонажи образуют живой выразительный фон повествования. И все-таки трагическое одиночество антифашистов, общественная инертность и запуганность основной массы народа продемонстрированы на протяжении всего романа.

После разгрома гитлеровской Германии писатели-антифашисты создали много книг, в которых они стремились ответить на вопрос, почему фашизму удалось растлить человеческие души, почему он мог заставить служить своим преступным целям миллионы людей. В романе «Мертвые остаются молодыми» Зегерс хочет установить, какими путями фашизм завербовывал своих сторонников. Большой мастер психологического анализа, она зримо изображает лагерь врагов немецкого народа, организаторов и пособников этого чудовищного тотального обмана. Писательница стремится показать «обыкновенный фашизм», раскрыть его сущность не только в общественно-историческом плане, но и в частной жизни.

В романе говорится о том, как фашизм опутывал людей, затягивал в свои сети «и старого, и малого», как развращал молодежь, как добивался того, чтобы «между волей начальства и собственной совестью никаких разногласий быть не могло». Очень колоритен в этом отношении образ Клемма-младшего — Хельмута. Прослеживая его развитие от детских лет до зрелого возраста, писательница раскрывает становление психологии эсэсовца, готового на любые преступления.

Она выводит самых различных по характеру и индивидуальности сторонников гитлеризма. В лагере финансовых властелинов страны коммерции советник Кастрициус, один из директоров «ИГ Фарбениндустри» Шлютебок, юстиции советник Шпрангер. Все они, по существу, вызвали к жизни гитлеризм и поддерживали его, но, понимая, что поражение Германии в войне неминуемо, спешат переориентироваться, завязать связи с американским и английским капиталом. Беспринципность, шкурничество, подлость фашистов, а также их покровителей, пособников и прислужников писательница умеет подчеркнуть выразительными штрихами.

Сами фашисты упорно твердили о некоем «народном» характере своего движения, демагогически спекулировали на социалистической фразеологии. В романе Зегерс хорошо показано, чьим интересам служила на самом деле национал-социалистская партия. Рейнские промышленники в своем кругу с циничной откровенностью говорят о том, что им нужен человек, который помог бы им справиться с возрастающей политической активностью трудящихся масс. Финансовые тузы не стесняясь высказывают свое истинное мнение о Гитлере — умом не блещет, «припадочный истерический пошляк», но он знает, как обмануть и обуздать народ.

Стремясь оболванить рядовых людей, фашисты провозглашали лозунг единства нации. Фальшь и ложь этого лозунга Зегерс разоблачает на примере взаимоотношений Клемма с его денщиком и шофером Бекером. Во время войны Бекер не раз спасал жизнь своему господину. Бекер почти боготворит своего хозяина, он рабски предан ему. Бекер испытывает высшее наслаждение, когда Клемм панибратски приглашает его выпить кружку пива, он считает, что хозяин видит в нем нечто вроде ровни себе. Однако, подчиняясь капризу своей невесты, Клемм увольняет Бекера, и тогда взбунтовавшийся раб в порыве злобы и отчаяния убивает и себя, и Клемма.

Крупным планом в романе даны образы Клемма, Венцлова, Ливена, Надлера. Все они типичны для тех социальных кругов, к которым принадлежат, через их характер и мировосприятие раскрывается психология господствующего класса. Клемм — богатый рейнский промышленник, капитан рейхсвера, представитель мечтающей о реванше немецкой империалистической буржуазии. Вернувшись домой после разгрома революции в Берлине, в подавлении которой он принимал непосредственное участие, Клемм начинает проповедовать реваншистские националистические идеи, организует различного рода милитаристские союзы, муштрует молодежь.

Потомок старинного дворянского прусского рода, Венцлов ревностно служит реакционным силам и на новом этапе развития немецкой истории. Именно он по приказу Клемма убивает спартаковца Эрвина, по его приказу расстрелян сын Эрвина Ганс. Вместе с тем Венцлов обрисован Зегерс как человек мятущийся, в самые сокровенные минуты наедине с собой он испытывает «страх перед жизнью, боязнь будущего и тоску». Однако Венцлов как представитель своего класса включен в такую железную систему взаимоотношений, что его субъективные переживания не имеют практически никакого значения. Он действует так, как диктуют обстоятельства и его служебное положение.

Есть своя художественная и психологическая логика в том, что именно Венцлов за несколько минут до того, как он бесславно покончил жизнь самоубийством, узнает Эрвина в светловолосом парне с дерзким взглядом, приговоренном вместе с другими пятью солдатами к расстрелу за то, что они пытались перейти на сторону советских войск. «Но каким он остался молодым!.. Казалось, что смерть бессильна перед ним... И сейчас, когда все погибло, он опять готов пойти на все!» Так в крайней трагической ситуации вновь утверждается бессмертие и вечная молодость революционных идей.

Ливен — остзейский барон, опустошенный авантюрист, человек без совести, морали и убеждений. Главное в жизни Ливена — сильные ощу-

щения. Он эстетски смакует их, он любит «балансировать на тончайшей черте между жизнью и смертью». Холодный игрок, Ливен постоянно нуждается в сильных ощущениях, чтобы чем-то заполнять свою бессмысленную и бесцельную жизнь. Вступая в национал-социалистскую партию, Ливен руководствуется расчетами ландскнехта, стремящегося повыгоднее продать себя. Быть властелином чужой судьбы, играть жизнью другого человека, ломать ее, сообразуясь лишь со своими прихотями,— для Ливена внутренняя необходимость. В творчестве А. Зегерс это наиболее остро обрисованный образ утонченного циника и проходимца, примкнувшего к фашизму.

Большое место в романе занимает крестьянин Вильгельм Надлер. Он принимал участие в первой мировой войне, которая привила ему вкус к убийству, грабежу и насилию. С тоской думает Надлер о том, что ему снова придется упорно трудиться на своем клочке земли. Труд кажется ему тяжким бременем, унижением и проклятием. Кулак по своим взглядам и убеждениям, Надлер с радостью примыкает к фашистам, которые сулят ему всевозможные блага, называют его опорой нации. Инстинкт собственности, жажда обогащения делают его штурмовиком, ярым ненавистником коммунистов. Поэтому Надлер — неизменный участник всех погромов и расправ с коммунистами, учиняемых деревенскими гитлеровцами, а в дальнейшем солдат фашистской армии, самодовольный наглый оккупант. В лице Вильгельма Надлера Зегерс изображает ту часть немецкого крестьянства, на которую прочно опирался фашизм.

Инвалид-сапожник Христиан Надлер, брат Вильгельма, подобно пастуху Эрнсту из «Седьмого креста», стоит в стороне от политических событий и в скромной сторожке на берегу озера занимается своим ремеслом. Он испытывает «потребность жить в мире и тишине», ему совсем не хочется командовать и повелевать. Христиан пассивен, аполитичен и равнодушен ко всему, что не касается лично его самого. В то же время он наделен большой житейской сметкой, практической цепкостью и хваткой. Подобно Эрнсту, Христиан испытывает инстинктивную неприязнь к фашистам. Однако он не способен оказать им какое-либо сопротивление.

Пастух Эрнст из «Седьмого креста» и сапожник Христиан из романа «Мертвые остаются молодыми» представляют ту до поры до времени инертную часть народа, в которой, однако, заключены немалые подспудно дремлющие силы, могущие быть реализованными в активном действии. Все зависит от того, на какую цель направлены эти силы.

Стремясь как можно шире показать социальные отношения, Зегерс выводит группу людей, принадлежащих к правящим кругам, но находящихся в скрытой оппозиции гитлеризму. Правда, это оппозиция, которая не выливается в действия, тем не менее она в определенной степени свидетельствует о внутренней непрочности гитлеровского режима.

«Мертвые остаются молодыми» — произведение сложной и вместе с тем стройной композиции. Наследуя многие черты архитектоники более ранних романов, «Мертвые остаются молодыми» существенно обогащают и обновляют ее. Действие одновременно развивается несколькими самостоятельными сюжетными потоками, персонажи, включенные в ту или иную сюжетную линию, существуют независимо друг от друга, редко или даже совсем не вступая в непосредственный контакт с представителями другого социального лагеря. Между ними существуют общие классовые исторически обусловленные взаимоотношения. Только два раза — в самом начале и в финале повествования — перекрещиваются в одном трагическом фокусе нити повествования, происходят встречи главных действующих лиц, представляющих антагонистические общественные силы, и эти встречи кончаются смертью героя, носителя передового мировоззрения.

А. Зегерс так строит свое произведение, что многие сцены и человеческие судьбы приобретают символическое значение. Характер символики здесь таков, что она естественно, как и в «Седьмом кресте», вытекает из реальной жизненной ситуации. Для книги характерно неторопливое раз-

вертывание действия, спокойная объективность повествования, вещественность и конкретность стиля, зоркое внимание к деталям. Одна из особенностей творческого почерка Зегерс состоит в том, что она как бы растворяется в своих героях, ее присутствие «не чувствуется» в книге. Исторические события поданы через восприятие, переживание и оценку персонажей по мере того, как они становятся фактами их сознания и биографии: январские бои в Берлине в 1919 г., капповский путч, смерть Ленина, приход к власти фашистов, суд над Димитровым, национально-революционная война в Испании, вторжение в Польшу и Францию, война с Советским Союзом, разгром гитлеровских войск Советской Армией. История просвечивает сквозь судьбы людей, через личное, частное, даже интимное, движение времени отражается в психологии, в действиях и поведении персонажей. А. Зегерс как бы предоставляет непредумышленно развиваться самой жизни, она не обнажает идею произведения, не морализирует, не комментирует. Мудрость ее книг в сути и логике самих образов и ситуаций.

В жанровом отношении эпический роман «Мертвые остаются молодыми» продолжает национальные традиции и вместе с тем входит в более широкий международный типологический ряд. Как произведение социалистического реализма, «Мертвые остаются молодыми» перекликается с рядом творений писателей социалистических стран. Роман А. Зегерс, трилогия М. Пуймановой («Люди на перепутье», «Игра с огнем», «Жизнь против смерти»), роман Я. Ивашкевича «Хвала и слава» — это все произведения большого диапазона, внутренним содержанием и глубинным движущим началом которых является национальная история, преломленная через индивидуальные человеческие судьбы. Авторы выводят все круги общества, воссоздают облик всей нации, масштабно осмысляют пути развития страны в течение многих лет.

А. Зегерс не раз приезжала в Советский Союз. Результатом поездки, совершенной ею весной 1948 г. в составе делегации немецких деятелей культуры, явилась книга очерков, озаглавленная «Советские люди» (1948). Эти очерки не претендуют на широкое всеохватывающее изображение советской действительности, они построены на основе встреч и бесед писательницы с советскими людьми. Именно через их личную судьбу Зегерс раскрывает ряд существенных сторон советской жизни.

Дальнейшее развитие интернациональной темы в творчестве А. Зегерс неразрывно связано с ее неутомимой борьбой в защиту мира. Зегерс является видным деятелем этого международного движения. В августе 1948 г. она приняла участие в работе Международного конгресса деятелей культуры во Вроцлаве, а затем избиралась делегатом всех всемирных конгрессов сторонников мира. Жизнь народов других стран отражена в таких циклах новелл Зегерс, как «Свадьба на Гаити» (1948), «Линия», «Дети» (1951), «Первый шаг» (1952), в рассказе «Крисанта» (1950). Сборники рассказов Анны Зегерс отличаются внутренним единством замысла, идейно-художественной целеустремленностью. Посвященные жизни и революционной борьбе в разных странах, они составляют в целом яркую панораму, рисующую освободительное движение народов мира.

Повести, рассказы и новеллы писательницы, написанные в разное время, неоднократно издавались в ГДР в нескольких томах под общим заглавием «Улей». Это авторское название точно передает общее впечатление от того пестрого, многокрасочного и многоликого мира, который предстает перед читателем с этих страниц. «Улей» дает представление об А. Зегерс как мастере малой эпической формы. Зегерс пользовалась ею на протяжении всего своего творческого пути. К новеллистической технике она обращалась в своих романах. Так, например, «Спутники» являются, в сущности, «переходной» ступенью от новеллы к роману. Некоторая мозаичность ранних романов Зегерс объясняется отчасти тем, что писательница создавала большие эпические произведения как бы приемами новеллы. Она выписывала куски жизни, порой замкнутые в себе, рассматривала отдельные главы как почти самостоятельные новеллы.

В интересной статье «Рассказчица — Анна Зегерс» Ф. К. Вайскопф отмечает новеллистические приемы в композиции таких романов, как «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми». Вайскопф ставит Зегерс как новеллиста в один ряд с такими выдающимися немецкими писателями, как Гриммельсгаузен, Клейст, Геббель, Гофман, Раабе, Т. Манн. Сама Зегерс писала: «Я надеюсь, что смогу осуществить старый любимый замысел: а именно — создать нечто вроде „Тысячи и одной ночи" — на материале нашего времени, снабженное обрамлением большое и пестрое собрание связанных друг с другом рассказов из всех слоев жизни о всевозможных людях и для всевозможных людей»[2]. Собранные в трех томах «Улья» рассказы — это, в сущности, и есть реализация намерения писательницы.

Внутри «Улья» тематическим и художественным единством отмечен цикл «Первый шаг». Группа участников Парижского конгресса в защиту мира собирается вместе после окончания заседаний. По предложению хозяйки дома каждый рассказывает о своей жизни, о первом шаге, приведшем его впоследствии в лагерь активных борцов за мир. Так естественно, просто и непринужденно, как бы само собой возникает композиционная форма, адекватно передающая основное содержание цикла — рассказ о разных жизненных путях, приводящих людей к единой цели. Двадцать три новеллы, объединенные в «Первом шаге», лаконичны, написаны простым разговорным языком. Каждый рассказчик говорит в скромной, сдержанной манере, отмечает основные вехи, характеризующие становление его прогрессивных убеждений. Но именно в этом лаконизме, в этой чеканной простоте сказывается художественное мастерство А. Зегерс, с большой психологической тонкостью умеющей передавать изменения во внутреннем мире человека, процесс его духовного и политического роста.

Зегерс внимательно прослеживает диалектическую взаимосвязь гражданского и нравственного, выдвигая в ряде новелл на первый план морально-психологический облик человека. Не впадая в упрощенную прямолинейность, она логикой самих сюжетов, конфликтов и ситуаций убеждает в том, что такие качества, как справедливость, доброта, честность, отзывчивость, порядочность, являются благоприятной предпосылкой для проявления гражданских чувств и в конечном счете для мужества и подвига. Тонко, правдиво, с большим пониманием психологии человека, глубинных внутренних причин, толкающих людей на определенные поступки, Зегерс рассказывает о первом шаге своих героев, ставшем для них началом новой жизни. Писательница показывает, как участие в борьбе за мир возвышает, воодушевляет и облагораживает людей, помогает им раскрыть все заложенные в них хорошие качества. В цикле «Первый шаг» возникает впечатляющий облик типичного героя А. Зегерс, простого, скромного человека, оказывающегося способным на подвиг. «Первый шаг» Зегерс снабдила обрамляющим рассказом, который, открывая и завершая цикл, связывает воедино представленные в нем истории. Такое обрамление — традиционный прием классических сборников новелл, который придает им цельность и композиционную стройность.

В начале 50-х годов внимание общественности привлекла радиопьеса А. Зегерс «Процесс Жанны д'Арк в Руане в 1431 году», написанная еще в эмиграции во Франции. Основываясь на исторических фактах, используя протоколы суда, Зегерс создала замечательный образ народной героини Франции, умной, смелой, обаятельной девушки, возглавившей борьбу против английских захватчиков.

Послевоенную действительность Германии, первые годы мирной жизни писательница отражает в цикле коротких рассказов-притч «Мир» (1950), в повестях «Возвращение» (1949), «Человек и его имя» (1952). Эти произведения, при всем различии конкретных, изображенных в них ситуаций, написаны, в сущности, на одну тему, они повествуют о фор-

---

[2] *Seghers A.* Über Kunst und Wirklichkeit. Berlin, 1971, Bd. 2, S. 16.

мировании нового человека, о перевоспитании в новых общественных условиях людей, одурманенных ложью, придавленных тяжелым прошлым. В этих произведениях душа человека являет собой поле битвы между силами прошлого и настоящего, реакции и прогресса, вступающими в драматический конфликт, сложное, подчас весьма противоречивое взаимодействие. И не всегда настоящее оказывается сильнее тлетворного воздействия реакционного прошлого, как мы это видим в некоторых рассказах цикла «Мир», завершающихся трагической развязкой.

Большой общественный резонанс вызвала повесть «Человек и его имя». А. Зегерс берет наиболее трудный, сложный и вместе с тем для немецких условий очень важный случай — она рассказывает о перевоспитании бывшего нациста под влиянием новых общественных отношений, передовых людей новой Германии. В этой повести воплощена тема, имевшая важнейшее значение для развития прозы ГДР.

Сборник «Хлеб и соль» (1958) включает в себя три рассказа. В заглавном рассказе изображаются венгерские события 1956 г., один из эпизодов столкновения народно-демократической Венгрии с силами контрреволюции.

Рассказы «Саботажники» и «Сорок лет Маргареты Вольф» каждый по-своему дополняют роман «Седьмой крест», повествуя о дальнейшей жизни выведенных в романе героев-антифашистов. В «Саботажниках» — это помогавшие Георгу Гейслеру Герман Шульце, Франц Марнет, инженер Кресс, предпринявшие попытку организовать саботаж на одном из военных заводов. В «Сорока годах Маргареты Вольф» главным действующим лицом является родная сестра Эрнста Валлау, жена его друга. Здесь вновь возникает столь характерная для творчества Зегерс тема неумирающей революционной традиции, передающейся от поколения к поколению.

Рассказ «Сорок лет Маргареты Вольф» был напечатан в «Нойес Дойчланд» в день сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции 7 ноября 1957 г. Сорок лет жизни передовой немецкой женщины, которые здесь описаны, были целиком отданы тому же великому делу, за которое боролись и трудящиеся России. В лице Маргареты Вольф в галерею женских образов А. Зегерс входит еще один яркий, запоминающийся персонаж. Маргарета кое в чем похожа на Марию Гешке из романа «Мертвые остаются молодыми», но значительно превосходит ее зрелостью классового сознания.

Циклы рассказов Зегерс о послевоенной Германии явились подготовкой к большому, обобщающему полотну, разносторонне отражающему налаживание новой жизни,— роману «Решение», который был опубликован в ГДР в 1959 г. «Решение» — эпическое многоплановое произведение, вбирающее в себя многие темы предыдущего творчества Зегерс и вместе с тем поднимающее их на новую ступень. Роман отличается широким пространственным размахом: действие происходит в ГДР, Западной Германии и Западном Берлине, в США, Франции, Мексике. Перенесение действия из одной страны в другую передает не только широту и многообразие жизни, но и ее убыстренный исторический ритм. А. Зегерс дает ощутить особую наполненность времени в бурный двадцатый век. Используя технику монтажа, писательница показывает, что одновременно происходит в разных местах с разными людьми.

Пафос романа определяется основным историческим содержанием наших дней — противоборством двух систем, движением народов к социализму. Все сложные сюжетные переплетения и ходы произведения объединены этой главной стержневой проблемой. Композиция романа рассчитана на то, чтобы выдержать такую «нагрузку». Действие развивается несколькими сюжетными потоками. В композиции произведения Зегерс решает две художественные задачи: передать последовательность действия и раскрыть богатство и многообразие одновременно происходящих в разных местах событий. Действие течет вперед и вместе с тем все время расширяется. Оно похоже на реку, которая в своем течении принимает

в себя все новые и новые притоки. В самом своем развитии и течении произведение захватывает новые события, новых людей, новые жизненные судьбы, новые страны. Взаимосвязь явлений, разобщенных в пространстве и времени, сложное диалектическое единство происходящих в разных странах событий улавливается художником социалистического реализма.

Сама А. Зегерс так определила, в чем она видит смысл своей книги: «Книга называется „Решение". Главная моя задача состояла в том, чтобы показать, как трещина, разделяющая в наше время мир на два лагеря, влияет на все, даже самые частные, самые интимные стороны нашей жизни. Любовь, брак, профессия так же мало изъяты из большого решения, как политика или экономика. Никто не может уклониться, перед каждым встает вопрос: за кого ты и против кого? Это я хотела показать на различных человеческих судьбах»[3].

Строительство новой жизни в 1947—1951 гг. и связанные с ним трудности, напряженная атмосфера первых послевоенных лет, сознание и психология немецкого народа в условиях, когда закладывается фундамент социализма; рост сознательности простых тружеников и сложные психологические конфликты, стремление определить свое место в противоречивой действительности — все это нашло отражение на страницах романа.

Проблема выбора и решения определяет характер конфликта во многих произведениях Зегерс. «В ситуации решения как особой формы воплощения конфликта Анна Зегерс нашла возможности, каким образом подчеркнуть активность и личную ответственность индивидуума в силовом поле конкретно-исторических общественных связей и изобразить человека действительно как творца самого себя»[4],— пишет литературовед из ГДР Зигрид Бок. Решение выступает как самоопределение, поворот в жизни, оно влечет за собой перемену, начало нового пути.

Тема человека на распутье, делающего наконец выбор, так часто возникавшая в творчестве Зегерс, в романе «Решение» определяет одну из важнейших сюжетных линий произведения. Связана она с фигурой Роберта Лозе, человека противоречивой, трудной судьбы, который к концу произведения находит свое место в жизни, становясь убежденным сторонником передовых сил и деятельным участником общей борьбы за мирное социалистическое будущее своей родины.

Полнота воспроизведения послевоенной действительности достигается тем, что она преломляется в романе Зегерс через восприятие самых различных героев. Здесь и коммунисты Рихард Хаген, Вальдштейн, Фогт, и люди мучительных сомнений (Рентмайер), трагической судьбы (Катарина), люди противоречивые, но неуклонно ищущие правильный путь (Роберт Лозе), ворчливые скептики (Янауш) и многочисленные прямые враги ГДР.

В «Решении» писательница рисует стойких и сильных духом партийных работников, за плечами у которых боевое антифашистское прошлое. Это Мартин, уже знакомый читателю по роману «Мертвые остаются молодыми». В «Решении» его образ обрисован значительно полнее и многостороннее. Бок о бок с ним работает Рихард Хаген, такой же убежденный и мужественный коммунист.

В своем творчестве А. Зегерс создала обширную галерею образов простых женщин, скромных и сильных духом. В «Решении» такой женщиной является Лена Ноуль. Она самозабвенно ждет своего мужа, хотя давно не имеет от него никаких вестей. Но она же отвергает этого человека, которого так любила и так умела ждать, когда видит, что он продал свою честь и совесть. Зегерс выводит и представителей молодого поколения, которому принадлежит будущее. Таков Томас Хельгер, за плечами которого тяжелое безрадостное детство. Такова Лизель — талантливая девушка, деятельная участница Всемирного фестиваля молодежи в Берлине.

[3] Neue Deutsche Literatur, 1959, N 8, S. 52.
[4] *Bock S.* Zur Entwicklung der weltanschaulich-künstlerischen Programmatik bei Anna Seghers.— In: Seghers A. Über Kunst und Wirklichkeit. Berlin, 1970, Bd. 1, S. 56.

Зегерс рисует и враждебный лагерь, в котором замышляются темные планы, направленные против ГДР. Еще совсем свежи воспоминания о войне, а фашистские недобитки уже мечтают о реванше. В Западной Германии по-прежнему живет и благоденствует коммерции советник Кастрициус, один из персонажей романа «Мертвые остаются молодыми». В Мексике притаился видный сотрудник гестапо Рюле. Бывший офицер эсэсовец Бендер теперь является хозяином перчаточного магазина. Американская разведка, немецкие фашисты стремятся завербовать себе агентуру на предприятиях ГДР. Шантаж, угрозы, подкуп, прямой обман — все средства пускаются в ход для того, чтобы добиться своей цели — склонить работников сталелитейного завода в городе Коссине к переходу в Западную Германию. Бывший владелец этого завода Бентхейм, окопавшийся в Западной Германии, затаил бешеную злобу. Он готов на все, чтобы вернуть свою собственность. Вместе с тем Зегерс изображает предателя Бютнера, который достиг такой ловкости в своей двурушнической мимикрии, что никто не может распознать в нем изменника.

Сложная политическая обстановка требует мужества и бдительности со стороны каждого гражданина ГДР. Такой вывод естественно вытекает из всей изображенной в романе ситуации. Писательница мастерски воссоздает полную противоречий действительность. Очень часто на страницах ее романа спорят: людям хочется во всем разобраться, высказать свое мнение, узнать, о чем думают другие. В романе встает тема внутренней моральной чистоты, открытости, предельной честности — ведь хитрый и коварный враг использует каждое темное пятно на совести человека, пытается завербовать его.

В «Решении» есть несколько трагических жизненных судеб, раскрытых с большой психологической глубиной. Это весьма разные, непохожие друг на друга люди. Но их объединяет то, что на каком-то этапе своей жизни они поддались чуждому влиянию, не проявили твердости воли, потеряли способность трезво и ясно мыслить: драма слишком поздно принятого решения (Катарина), драма двойственности, недоверия к людям, индивидуализма, подозрительности и мнительности (Рентмайер).

Сама А. Зегерс подчеркивает, что судьба Катарины и ее мужа Ридля, вызванная обстановкой «холодной войны», очень типична для того времени. «Я думаю, что сам образ в моей книге не должен быть непременно оптимистическим, чтобы вызывать у читателя оптимизм и правильные поступки» [5],— считает она. Выдающимся художникам социалистического реализма присуще умение «вызывать у читателя оптимизм и правильные поступки» сложными, противоречивыми, даже трагическими образами. Так воздействует Григорий Мелехов Шолохова, мамаша Кураж Брехта. Честное, правдивое раскрытие реальных жизненных противоречий, изображение горечи и трудностей жизни помогают читателю преодолеть собственные сомнения, принять правильное решение. Такая концепция трагического, диалектической связи трагизма и оптимизма вообще присуще творчеству Зегерс, в ряде произведений рисовавшей поражение народных восстаний, революционных выступлений («Восстание рыбаков», «Спутники», «Путь через февраль») и тем не менее всюду неизменно провозглашавшей и прославлявшей бессмертие революционного подвига, преемственность революционных традиций («Седьмой крест», «Мертвые остаются молодыми»).

В «Решении» нет эффектных сюжетных положений, внешней занимательности. Сюжет развивается естественно, он отражает повседневную, обыкновенную жизнь, течет «сам собой». За этой естественностью, обыденностью открывается умный, тонкий художник, умело отбирающий каждую деталь, подчиняя ее общему замыслу.

А. Зегерс сравнительно мало описывает природу в своих произведениях, но там, где эти описания встречаются, они полны большого психологического смысла. В «Решении» пленяет своей лирической проникно-

---

[5] Neue Deutsche Literatur, 1959, N 8, S. 53.

венностью описание осени в прирейнских родных местах Зегерс, родившейся в городе Майнце на Рейне. Каждый раз, когда она в том или ином своем произведении описывает рейнские пейзажи, в ее словах чувствуется искреннее волнение. Так было в романе «Седьмой крест», действие которого происходит на Рейне в городах Майнце, Франкфурте-на-Майне и прилегающих деревнях. В «Седьмом кресте» есть чудесная картина осеннего солнечного утра. Так было и в произведении, написанном Зегерс от первого лица и имеющем автобиографическое содержание,— в ее рассказе «Прогулка мертвых девушек». Находящаяся в эмиграции в Мексике писательница с глубокой грустью вспоминает свои школьные годы, прогулку на пароходе по Рейну, которую совершает ее класс. Сопоставление прошлого и настоящего, безоблачной чистой юности с трагическими судьбами ее подруг, погибших при фашизме, а также тех, кто к фашизму приспособился, проникнуто болью за поруганную родину, тоской по родным местам, сохранившимся в памяти писательницы такими, какими они были в годы ее юности.

Лирический осенний пейзаж в «Решении» — это стихотворение в прозе — производит впечатление самостоятельной законченной вставки, он какой-то невидимой гранью отделен от последующего повествования, в котором фигурирует коммерции советник Кастрициус, блаженствующий в своей прирейнской вилле «Мелани». Кастрициус не сливается с окружающей его прекрасной осенней природой, он отчужден от нее. Так, тонкими художественными средствами Зегерс проводит грань между по-прежнему дорогими ей местами и хозяйничающими там кастрициусами.

«Решение» — часть задуманного писательницей широкого эпического полотна о ГДР. Не только авторская ремарка «конец первой части», но и незавершенность ряда сюжетных линий настраивает читателя на то, что за первой частью последует продолжение. Однако прежде чем продолжить «Решение», А. Зегерс издала два сборника рассказов. Ее книга «Карибские рассказы» (1962) объединила написанные ранее «Свадьбу на Гаити», «На Гваделупу вернулось рабство» и новую повесть «Свет на виселице». Эти произведения продолжают и обогащают интернациональную тему в творчестве писательницы.

Пребывание в эмиграции в Мексике способствовало пробуждению интереса Зегерс к жизни и истории освободительного движения народов Латинской Америки. И недаром в 1965 г., выступая на международной встрече писателей в Веймаре, Зегерс говорила о том, что некоторые ветви литератур на испанском языке «вросли» в ее собственное творчество. В своих «Карибских рассказах», действие которых происходит на Гаити, в Гваделупе и на Ямайке в конце XVIII — начале XIX в., писательница воскрешает героические страницы истории народов бассейна Карибского моря. Вихри французской революции доходят и до этих отдаленных от Европы мест. Вывезенные из Африки негры, превращенные плантаторами в рабов, стремятся обрести свои гражданские и человеческие права. Однако освободительное движение в колониальных странах жестоко подавляется императором Наполеоном, поскольку новый буржуазный строй нуждается в колониях и рабах. Все три повести кончаются поражением борцов за свободу. Но, продолжая и развивая магистральную идею своих книг, А. Зегерс и в «Карибских рассказах» утверждает непреходящую ценность совершенных во имя общественного прогресса подвигов. «Мертвые навсегда остаются молодыми» — эти слова сказаны о Жане Саскортасе, повешенном колонизаторами. И одному из его сподвижников кажется, «будто оттуда, с перекладины виселицы, льется свет».

В 1961 г. на вопрос, над чем она сейчас работает, Зегерс ответила: «Собираюсь начать роман, который продолжит некоторые сюжетные линии моей книги „Решение“. Действие его будет развертываться в ГДР и других странах, время действия — 1952—1956 гг. Я хочу показать, как проверяются люди в сложных жизненных испытаниях. Кроме того, задумала несколько рассказов, объединенных общей темой, „Сила слабых“ — так условно можно сформулировать эту тему. Их герои — люди

рядовые, быть может, и слабые каждый по-своему, но проявляющие в определенный момент силу воли и духа. Собственно, это та же тема проверки людей в жизненных обстоятельствах»[6].

Сборник «Сила слабых» вышел в 1965 г. В каждом из девяти включенных в книгу рассказов выведены люди стойкие, способные на подвиг и самоотверженность, хотя на первых порах они кажутся непримечательными и заурядными. «Сила слабых» — программное заглавие для А. Зегерс. «Слабые» — в данном случае синоним понятия «рядовые», «обыкновенные»; это сказано как бы полемически в противовес понятию, «сильные мира сего». Речь идет о людях, не выделяющихся из общей массы, людях, которых писательница делает героями своих произведений на протяжении всего своего творческого пути. Но, попадая в жизненные ситуации, требующие серьезного, ответственного решения, они совершают мужественные поступки, проявляют силу духа, героизм и самопожертвование. Концепция социалистического гуманизма Зегерс зиждется на этой ее вере в то, что жизнь, история стимулируют силы и возможности каждого человека, заложенные в самых глубинах его существа и до поры до времени не осознаваемые им самим. В более широком контексте это может быть истолковано как мысль о том, что жизнедеятельность обычных людей из народа и есть в конечном счете историческое творчество.

Как подлинные герои проявляют себя журналист Штефан, гибнущий в концентрационном лагере, но не отступающий от своих убеждений («Пророк»), и юноша-эфиоп, заводящий в горную глухомань завоевателей-итальянцев («Проводник»). С большой душевной зоркостью и проникновением в глубины психологии обрисованы женские образы, будь то русская женщина Пелагея Васильевна («Встреча»), борющаяся за жизнь своих детей в суровую годину войны; и немецкая женщина-мать («Агата Швейгерт»), последовавшая за своим единственным сыном в Испанию и потерявшая его там; скромная неказистая Марта («Тростинка»), спасшая жизнь антифашиста и таящая свой мужественный поступок в глубине души как дорогое воспоминание; и красавица Сузи («Сузи»), во имя любви сумевшая возвыситься над мещанскими предрассудками.

В рассказе «Поединок» А. Зегерс сталкивает в прямом конфликте передового учителя с учителем профашистских убеждений. Карл Бетхер выигрывает единоборство с Винкельфридом, надменным, полным кастовой спеси, считающим, что высшее образование — удел избранных. Мы присутствуем при своеобразном педагогическом поединке, трудном, упорном, но тем более убедительном. И охотно веришь одному из учеников Карла Бетхера, когда он говорит, что Бетхер придал мужество тысячам. Этот рассказ — одна из вариаций сквозной темы творчества Зегерс — темы учителя.

Крупнейшие немецкие писатели создали галерею образов учителей-тиранов, убивающих индивидуальность и человеческое достоинство учеников (Т. Манн, Г. Манн, Л. Франк, Г. Гессе, Я. Вассерман, Л. Тома, Э. Штраус, Э. М. Ремарк). У Зегерс мы встречаем и положительные и отрицательные образы учителей. С любовью и уважением вспоминает А. Зегерс о своей учительнице в рассказе «Прогулка мертвых девушек». В повести «Человек и его имя» преподаватель партийной школы Берндт — энтузиаст своего дела, вкладывающий в работу весь свой талант, знания и темперамент. Именно он сыграл весьма существенную роль в перевоспитании бывшего нациста Рецлова. В романе «Решение» намечен образ учителя-фашиста, совращающего Роберта Лозе. Освободиться от липких пут гитлеровской идеологии Роберту Лозе помогает учитель-коммунист Вальдштейн, светлый облик и героическое поведение которого оставляют неизгладимый след в душе подростка.

Объединенные общей морально-философской проблематикой, рассказы сборника «Сила слабых» написаны по-разному. Большинство из них

---

[6] Лит. газ., 1961, 19 апр.

сделаны как зарисовки жизненно-достоверных происшествий. Но три рассказа — «Проводник», «Дар Туомаса» и «Возвращение сгинувшего племени» — представляют собой символико-иносказательные притчи. Созданные художественной фантазией писательницы, эти рассказы-мифы восхваляют добрые качества человека, красоту и героизм («Проводник»), целеустремленность и напористость («Дар Туомаса»), жизненную цепкость, умение выстоять в несчастье и остаться верными делу предков («Возвращение сгинувшего племени»). Отдельные мелькающие здесь исторические приметы, привязывающие действие к XX в., не нарушают их общей, сказочно-аллегорической, как бы вневременной сути. Эти три рассказа из «Силы слабых» продолжают уже ранее наметившуюся в творчестве писательницы символико-аллегорическую тенденцию («Прекраснейшее из сказаний о разбойнике Войноке», «Сказание об Артемиде», «Три дерева», «Корабль аргонавтов»).

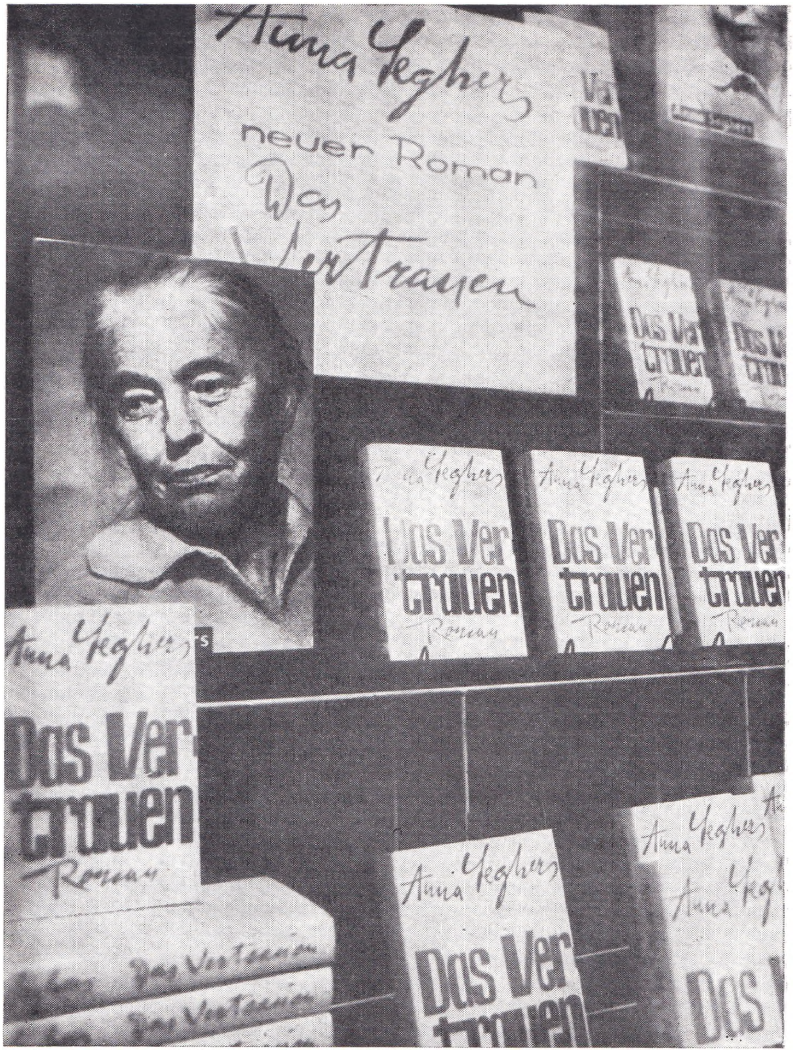
По своей нравственно-философской проблематике к циклу «Сила слабых» примыкает повесть «Настоящий синий цвет» (1967), напоминающая сказку, хотя и разыгрывающаяся в реальное время при реальных обстоятельствах. Мексиканец-гончар Бенито преодолевает много трудностей, проявляет силу воли и неколебимую настойчивость, чтобы достать синюю краску, которой он раскрашивает продаваемую им посуду. Он узнает так много нового об окружающей его действительности, о взаимосвязи больших и малых событий, что мотив поиска краски (ассоциирующейся с романтическим голубым цветом) приобретает расширительное значение поиска смысла жизни и счастья. Самостоятельно добывший синюю краску Бенито — это уже другой человек, мудрый и опытный, познавший жизнь и самого себя.

В 1968 г. вышел большой роман А. Зегерс «Доверие», являющийся продолжением «Решения». В «Доверии» писательница рисует победы и трудности первых лет развития ГДР, строительство социализма на раннем этапе в условиях открытой границы с Западной Германией. «Доверие» — такой же многонаселенный роман, как и «Решение», в нем тот же пространственный размах, перенос действия в разные страны. Тем самым писательница вновь подчеркивает, что кажущиеся внутренними проблемы молодой республики связаны с ходом международных событий, выявляет единство жизни человечества в XX в.

В обоих романах в основном одинаковые структурно-композиционные принципы и действуют, как правило, одни и те же персонажи. Однако главного героя нет ни в том, ни в другом произведении. По ходу повествования Анна Зегерс выдвигает на первый план то одно, то другое лицо, прочерчивает одновременно несколько жизненных путей, раскрывает несколько конфликтов.

В центре книги — сталелитейный завод и заводской коллектив в вымышленном городе ГДР Коссине. Производственные вопросы — нормы, повышение квалификации, отношение к труду, профессиональная учеба — поданы так, что они кровно касаются людей, затрагивают их жизненные интересы. В романе выведены весьма разные люди: стойкие, непреклонные коммунисты Рихард Хаген, Ульшпергер — своего рода идеальные герои, показанные, однако, без ходульности; люди, ищущие свой жизненный путь, ошибающиеся, но умеющие честно и непредвзято осознать свои ошибки,— такие, как Томас Хельгер; люди, враждебно настроенные, притаившиеся, раскрывающиеся в «день Икс», враги ГДР за рубежом, бывшие владельцы национализированных предприятий.

И «Решение», и «Доверие» — романы о становлении социализма в ГДР, о трудном, но неуклонном налаживании новой жизни, народного хозяйства, о формировании человеческих характеров, нового социалистического сознания. Мы видим, как растет доверие людей к новому государству. Вся книга говорит о неодолимости исторического прогресса, возмужании и закалке человеческих душ. Проблема доверия приобретает и эпохальный, общественно-политический, и конкретно-житейский смысл. Доверие к политике, проводимой партией, к новому государству, к това-



Выставочный стенд, посвященный книге А. Зегерс «Доверие»

рищу по работе, к близкому человеку рождается в процессе коллективного упорного труда, совместно перенесенных испытаний, преодоленных трудностей.

Называя два своих крупнейших, созданных в ГДР, романа «Решение» и «Доверие», Зегерс уже самими заглавиями выдвигает на первый план категории морально-психологические, характеризующие личность и внутренний мир человека в его отношении к обществу. В «Решении» и «Доверии» историческое и частное, общественное и личное, сложно переплетаясь, раскрываются в подвижном, порой драматическом единстве. Не отождествляя прямолинейно эти сферы человеческого бытия, писательница прослеживает их непреложную взаимосвязь. Ответ на общие и личные вопросы в «Решении» и «Доверии» ищет каждый отдельный человек и все вместе, помогая тем самым друг другу находить ответы.

В романе неоднократно подчеркивается сила конкретного человеческого примера, говорится о том, что сами идеи постигаются через людей, а также о том, что большая идея не должна заслонить судьбу и участь отдельного человека, утверждается ценность доверия, гуманности и уважения к человеку.

Романы «Решение» и «Доверие» не лишены сходных недостатков. Оба произведения несколько перегружены деталями, действие порой носит затяжной характер при всей внешней динамике переходов от эпизода к эпизоду. Изобилие действующих лиц приводит к беглости и невыразительности некоторых характеристик. И тем не менее оба эти, как бы составляющие дилогию, романа являются крупным успехом А. Зегерс, заметными достижениями литературы ГДР.

В «Доверии» появляется новый герой — вновь назначенный директор завода Ульшпергер, стойкий, несгибаемый человек, веру которого в идеи социализма никто и ничто не может поколебать, даже совершенная по отношению к нему несправедливость. И Ульшпергер, и Хаген прошли через суровейшие испытания, они закалены жизнью, борьбой. У обоих одни и те же цели и идеалы. Но это не исключает не только разницы их индивидуальностей, но и разницы взглядов на ту или иную ситуацию. Они спорят о том, как лучше вводить на заводе новые производственные нормы. Истина, очевидно, в разумном сочетании и взаимодополнении методов Ульшпергера и Хагена.

Эпицентром действия Анна Зегерс делает «день Икс» — 17 июня 1953 г., когда руководимые с Запада реакционные элементы пытались поднять мятеж. Отношение к этим событиям становится пробным камнем для героев романа, испытанием их политических и моральных устоев. В острой кризисной ситуации люди выявляются часто с неожиданной стороны. Личный выбор, ответственное решение должен сделать каждый. Одно из таких окончательных решений в момент, когда на чашу весов брошена жизнь, судьба, принимает Элла Буш, работница электрлампового завода. Своим решением она бесповоротно ставит себя по другую сторону баррикады по отношению к своему мужу, который сам принял активное участие в контрреволюционном путче и в доме которого сговаривались его участники. В минуту опасности, грозящей заводу, Элла Буш забывает даже об ожидаемом ею ребенке, который для нее дороже всего на свете. Гибель беременной Эллы, растоптанной путчистами, ассоциируется с гибелью Катарины из «Решения», погибающей от родов по пути в ГДР. Есть что-то особенно жестокое в смерти этих двух женщин. И вместе с тем, как в подлинной трагедии, их смерть несет очищение, просветление. В своей надгробной речи директор завода Ульшпергер говорит о том, что все присутствующие, весь завод, вся страна остались в неоплатном долгу перед Эллой, скромным, тихим человеком.

Лучшие люди завода своими силами справились со сложной взрывоопасной ситуацией. Войска, танки на территорию завода не пришлось вводить. В этом победа заводского коллектива, победа Рихарда Хагена, отдававшего всего себя целиком работе с людьми. В романе подчеркнуто, что одержанная коллективом завода политическая и нравственная победа будет ежедневно и ежечастно сказываться на отношении людей к труду.

Если в «Решении» А. Зегерс особенно детально рисовала сложный извилистый путь Роберта Лозе, то в «Доверии» таким формирующимся, ошибающимся, но неуклонно ищущим и в конечном счете продвигающимся вперед человеком представлен Томас Хельгер. У него непростая жизнь, были у него падения и заблуждения, но он внутренне честен, а главное — привязан к своей работе, горячо мечтает об учебе. Этот рабочий, стремящийся в высшее техническое училище, упорно готовящийся к предстоящим экзаменам,— нравственно здоровая натура, несмотря на отдельные свои срывы. Он не поддается на уговоры тех, кто пытается настроить его против социализма. В день путча он не бросает работу, интуитивно понимая, что прекратить работу нельзя. И он работает, несмотря на брань и угрозу, он стал бы работать даже «под градом кам-

ней, под градом пуль», так как нашел себя на заводе, знает, что там его место. А. Зегерс дает понять, что новый человек не возникает мгновенно, она рисует реальные сложности и трудности формирования социалистического сознания. Подобно многим другим писателям социалистического реализма, Зегерс с особой тщательностью воспроизводит разные жизненные пути, ведущие людей к самоопределению, постижению смысла исторического процесса. Поворот в сознании, пробуждение чувства личной причастности к общему происходят нередко в результате преодоления собственной пассивности, победы над самим собой.

Тема доверия раскрывается в романе многогранно, она по-разному встает по отношению к разным людям. Так, после одного из поступков Томаса многие отворачиваются от него, как, например, прямолинейный догматик Мезеберг, считающий себя вправе непримиримо относиться к человеку, если тот хоть раз оступился. И как хорошо, что такие люди, как Хаген и Ридль, оставаясь принципиальными, проявляют большее понимание сложности жизни, бо́льшую душевную широту. Некоторые образы, лишь пунктиром намеченные в «Решении», получают психологическую объемность в «Доверии». К их числу относится учитель Вальдштейн, директор детского дома, где воспитывался Томас Хельгер. Для Томаса Вальдштейн остался самым дорогим и авторитетным человеком, которому он открывает свои заповедные чувства и переживания, к которому он специально едет, чтобы поговорить по душам, когда ему трудно. Педагог по призванию, Вальдштейн хорошо помнит каждого своего питомца и по мере возможности старается не упускать его из виду и после того, как тот покинет детский дом и встанет на путь самостоятельной жизни. И недаром в финале романа дом Вальдштейна становится символом открытой дороги в большую жизнь.

В романе выведены сложные и горькие человеческие судьбы, например профессора Берндта, поддавшегося на провокации и сбежавшего из ГДР. Мексиканский эпизод в «Доверии» особенно выразительно характеризует неприкаянность потерявшего родину Берндта. «Этот парень у себя дома. У него есть свое место в жизни» — с горечью думает он, глядя на мексиканского юношу. Чужим, ненужным, пугающим стал для Берндта мир после его побега.

Враги нового мира разоблачены писательницей в социальном и моральном плане. Холод, черствость, цинизм — таковы здесь, как правило, отношения между родственниками. Вот знакомый нам по предыдущим романам «Мертвые остаются молодыми» и «Решение» Кастрициус. Его вилла на Рейне была прибежищем реваншистских, враждебно настроенных по отношению к ГДР элементов. Кастрициус обосновался на ней весьма комфортабельно и привольно. И ему не хочется, чтобы после его смерти кто-либо наслаждался там, где наслаждался он сам. И хотя наследники Кастрициуса не вызывают никакой симпатии, завещание Кастрициуса — снести сразу же после его смерти виллу с лица земли, желание за гробом посмеяться над «дурацкими физиономиями» обманутых родственников — с головой выдает самодура-богача, равнодушного ко всему, кроме собственной персоны и собственных прихотей. Под стать старому Кастрициусу выполняющий его последнюю волю молодой Хельмут фон Клемм. Принимавший участие в беспорядках 17 июня, он спасается у живущей в Потсдаме матери. Мать не отказывает ему в убежище, но отлично видит, каким негодяем стал ее сын. Наглый, бесстыжий, без сердца — так мать думает о сыне. По существу мать и сын — совершенно чужие друг другу люди, они не испытывают друг к другу никаких естественных человеческих чувств.

Как уже говорилось, действие «Решения» и «Доверия» часто перебрасывается из страны в страну. Международный размах повествования проявляется во многом: в постоянно акцентируемой взаимосвязи и взаимообусловленности исторических судеб разных народов в XX в., во введении героев разных национальностей, в утверждении важности опыта международной солидарности для политического и нравственного облика че-

ловека. Последняя тема раскрывается в судьбах трех персонажей — Роберта Лозе, Рихарда Хагена и Герберта Мельцера, которые воевали в Испании в рядах интернациональных бригад. Всех троих тяжело раненных судьба свела в пещере — лазарете, где они лежали, в то время как армия Франко, грохоча, проходила над их головами. За ними самоотверженно ухаживала медсестра Селия, поклявшаяся выходить их, не оставить в беде. И эта девушка, казавшаяся им такой необыкновенной красавицей в свете прорывавшегося в пещеру солнечного луча, стала для них воплощением верности идеалам республики. Затем пути трех боевых друзей разошлись, они потеряли друг друга из виду, и каждый даже считал, что другие погибли. Хаген стал партийным работником, Роберт Лозе — рабочим сталелитейного завода, Герберт Мельцер — писателем.

Через сложный и противоречивый образ Мельцера в роман входит комплекс важнейших проблем — гражданский долг писателя, правда в искусстве, связь искусства и действительности. А. Зегерс пишет о Мельцере как о человеке, оказавшемся «между классами». Воспоминания о войне с фашистами в Испании окружены в его памяти романтическим ореолом. Еще лежа раненый в пещере, Герберт Мельцер мечтает о том, что, если он будет жив, он напишет книгу об Испании. Он уверен, что это и будет его «настоящая книга».. Ему кажется, что еще никто, даже сам Хемингуэй, не написал такой книги. Когда Мельцер зарабатывает себе на жизнь очерками и путевыми заметками, он рассматривает это лишь как средство, чтобы потом засесть за работу «для души», за свой испанский роман, в котором «во всем блеске, во всей страстной силе их молодости» воскреснут его боевые друзья, которых он считает погибшими. И когда Мельцер стал работать над романом о национально-революционной войне в Испании, правда жизни, правда лично пережитого властно повела писателя за собой, продиктовала ему суровый драматический конец произведения. Правда жизни и правда искусства вступили в непримиримый конфликт с требованиями американского издательства, упорно направлявшего писателя на путь легковесной выдумки, пустого развлекательного чтива.

Отстаивая правду искусства, Мельцер незаметно для самого себя и в жизни все больше и больше сближается с передовыми общественными силами. Его симпатии обращаются в сторону рабочего класса. Он погибает под ударами полицейских дубинок во время демонстрации в одном из западногерманских городов. Но книга об Испании, которую он написал, продолжает жить и волновать людей. Зегерс рассказывает о том, как воспринимают роман Мельцера читатели ГДР. В библиотеке завода Фите Шульце в Коссине, где разворачивается действие романа «Доверие», книгу берут нарасхват. И не только потому, что в ней выведен их товарищ по работе Роберт Лозе (кстати, писатель, не знавший, как на самом деле сложится жизнь Лозе, уготовил ему тяжелую участь — его ловят и расстреливают франкисты, и живой Лозе понимает, что в этом писательском вымысле есть своя правда. На самом деле ему только чудом удалось спастись). В книге дышит и бурлит жизнь, книга волнует необычностью воспроизводимого. И сам Роберт невольно сравнивает таких людей, как Селия, с теми, кто отстоял завод, преградил путь контрреволюции в ГДР. Так снова сомкнулись национально-революционная война в Испании и современность. Книга Герберта Мельцера об Испании сводит вместе всех тех, кто в ней описан. И последняя страница «Доверия» посвящена этому роману об Испании, на страницах которого живущие сейчас в ГДР люди изображены так, что это изображение вливает в их душу новые силы, помогает им в современной жизни. Посмертная жизнь писателей Мельцера и Вайделя из «Транзита» — в их книгах, которые продолжают оказывать воздействие на людей. Открытость, отворенность в жизнь финала «Доверия» есть одновременно утверждение непреходящего значения подлинных творений искусства.

В ноябре 1970 г., когда А. Зегерс исполнилось 70 лет, Центральный Комитет СЕПГ послал ей приветственное письмо. Наряду с другими

большими заслугами писательницы, в послании отмечалось идейно-художественное значение последних романов Зегерс: «В таких широко задуманных романах, как „Мертвые остаются молодыми", „Решение" и „Доверие", тебе удалось эстетически убедительно отразить движущие силы и идеи нашего времени»[7]. Мысль о том, что романы «Мертвые остаются молодыми», «Решение» и «Доверие» составляют своеобразную трилогию, можно встретить и в работах литературоведов ГДР. Эпический мир, созданный Зегерс, является отражением действительности нашего века. И он в свою очередь воздействует на жизнь, на умы и сердца читателей.

А. Зегерс не только писательница с мировым именем, она также критик и теоретик литературы, видный общественный деятель. Доклады, речи, литературно-критические и публицистические статьи, переписка, интервью Зегерс были изданы в ГДР в трех томах под общим заглавием «О художественном произведении и действительности» (1970). Богато и многообразно содержание этих томов: анализ текущего литературного процесса в докладах и выступлениях, самоанализ, рассуждения о собственных творческих проблемах, искусство и действительность, воздействие литературы на жизнь, антифашистская проблематика, борьба за мир, статьи об отдельных писателях, современниках и друзьях, а также о классической литературе (особое место занимают статьи о Толстом и Достоевском, к которым А. Зегерс обращалась в разное время). Избегая нормативности, писательница широко и свободно судит о специфике писательского труда. Ее художественные произведения и критико-теоретические суждения взаимно углубляют и дополняют друг друга. Творчество А. Зегерс как целостное явление не может быть понято без учета ее эстетических работ.

Велика и ответственна организационная и общественная деятельность А. Зегерс в ГДР. Вице-президент Культурбунда, один из руководителей Академии искусств, член Президиума Всемирного Совета Мира, председатель Союза писателей ГДР, она много сделала для развития социалистической культуры. Деятельность Зегерс трижды отмечена Национальной премией (1951, 1959, 1971). В 1951 г. ей была присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

Глубоки по содержанию и концептуальны доклады А. Зегерс на съездах писателей. Эстетические проблемы неразрывно связаны в них с политическими и идеологическими вопросами. «Об участии литературы в формировании сознания народа» — так был озаглавлен ее доклад на Четвертом съезде (1956). А. Зегерс анализирует состояние литературы под углом зрения таких кардинальных вопросов, как свобода писателя и его ответственность, характер воздействия литературы на читателя, воспитательная роль литературы. Один из главных недостатков современной литературы ГДР Зегерс усматривает в том, что ей «не хватает сюжетов, основанных на подлинных конфликтах»[8], а ведь «только в конфликте может раскрыться и характер отдельного человека, изображаемого писателем, и все его личные и общественные отношения. В конфликте обнаруживается, на чьей он стороне и почему. Только в конфликте открывается перспектива, перед которой стоит и он и мы сами. И автор, показывая читателям эту перспективу, тем самым говорит, на чьей он стороне»[9]. Однако, как подчеркивает писательница, недостаточно просто отобразить конфликт, надо его показать так, чтобы ясно было направление общего развития. А. Зегерс считает, что «Тихий Дон» Шолохова является именно таким примером произведения, в котором, изображая самые острые непримиримые конфликты, автор неколебимо стоит на своей точке зрения, не теряет ни на миг направление общего развития жизни.

---

[7] Neues Deutschland, 1970, 19. Nov.
[8] Иностр. лит., 1956, № 3, с. 187. По-русски доклад А. Зегерс опубликован под названием «Основные вопросы современной немецкой литературы».
[9] Там же.

А. Зегерс выступает против схематизма, формализма и лакировки действительности. Она подчеркивает, что только изображение развития со всеми его сложностями и противоречиями, анализ внутренних процессов, происходящих в самом человеке, обладают силой убеждения. В своих теоретических рассуждениях Зегерс постоянно ссылается на творчество Горького и других советских писателей. Так, например, она указывает, что само словосочетание «оптимистическая трагедия» ставит в тупик догматика.

Общее обедненное изображение действительности приводит, по мнению Зегерс, к тому, что читатель начинает жаловаться на отсутствие книг на ту или иную тему. И, наоборот, как только та или иная тема находит полноценное художественное воплощение, оказывается, что она охватывает множество тем, ибо в жизни все взаимосвязано, и хорошая книга всегда синтетична. «В книге и в жизни подлинный конфликт охватывает всего человека в его связи со многими сторонами жизни. Так было у Горького и у Нексе, у Томаса и у Генриха Манна, так обстоит дело и сегодня у настоящих художников» [10].

Развивая мысль о том, как важно для художника умение находить типическое в единичном, Зегерс опирается на опыт и суждения Л. Толстого, говорившего о трех ступенях творческого процесса: непосредственное восприятие жизни; размышление над жизнью; только когда приобретенные знания вошли в плоть и кровь, стали само собой разумеющимися — тогда писатель «может непосредственно воздействовать на читателя, но уже как большой художник» [11]. В заключение своего доклада А. Зегерс снова напоминает об ответственности художника перед историей. «Ответственность, которую несем мы, немецкие писатели, особенно велика. На нашем языке так часто звучали смертоносные приказы, возвещались людям война и горе. Так часто на нашем языке создавались великие произведения, возвещавшие людям мир и счастье. То, что мы пишем, может оказаться развеянным, бессмысленным, как ваяние из пепла, но может и приблизить новую, лучшую жизнь. Это зависит от нас» [12].

Доклад А. Зегерс на Пятом съезде писателей озаглавлен «О глубине и широте в литературе» (1961), и сама писательница раскрывает эти два понятия как соотношение между качеством художественного произведения и его популярностью, выступает за такие книги, в которых широта и глубина не противоречат, а взаимно дополняют друг друга. Писательница выдвигает проблему индивидуально-своеобразного в искусстве как проблему его качества, говорит о трудностях художественного воплощения, о проблемах профессионального мастерства. Ратуя за высокое художественное качество, Зегерс одновременно отвергает узкий эстетский подход к литературе. «Разумеется, „приклеенная“ тенденция производит искусственное и отталкивающее впечатление. Но не менее отталкивающее впечатление производит нарочитое изъятие или боязливое замазывание таких существенных сторон жизни, как, например, отношение человека к своей работе, к государству, к обществу, в котором он живет» [13]. Ссылаясь на творчество Горького, Толстого, Шекспира, Бехера, Неруды, А. Зегерс утверждает, что в подлинно художественном произведении изображается развитие событий, а не просто их конечный результат, тенденция определяется «на основе долгого, трудного, сложного жизненного опыта» [14]. Писательница убеждена, что в произведениях на современную тему неизбежно должны возникать ситуации, связанные с созиданием социализма, ибо «тенденция к социализму заложена в самой действительности» [15], и правдолюбивый писатель не может пройти мимо этой магистральной линии развития самой жизни.

---

[10] Там же, с. 193.
[11] Там же, с. 194.
[12] Там же, с. 198.
[13] Иностр. лит., 1961, № 9, с. 171.
[14] Там же.
[15] Там же.

Позиции социализма обеспечивают писателю самый широкий кругозор — такова главная мысль выступления А. Зегерс на Седьмом съезде (1973). Позиции социализма дают возможность раскрытия таланту писателя, этому редкому, «удивительному и незаменимому свойству» [16]. Зегерс подчеркивает значение критики, выступающей в роли советчика писателя, связующего звена между произведением и читателем. Развивая мысль об эстафете поколений, о том, как важно молодым знать подлинную историю социализма с ее победами и трудностями, писательница утверждает незаменимость свидетельства художника, «сочетающего в себе знание и чувство» [17]. С высоты значительного опыта, накопленного уже к этому времени литературой ГДР, Зегерс с полным правом говорит об участии литературы в строительстве государства, формировании нового человека.

Анна Зегерс.
Дружеский шарж Г. Зандберга

Творчество А. Зегерс является одним из примеров многообразия и многогранности искусства социалистического реализма, богатства форм художественного воплощения действительности. У Зегерс преобладают произведения жизнеподобные, в которых автор вживается во внутренний мир своих персонажей, как бы их глазами смотрит на окружающее и в которых присутствие автора внешне неощутимо. И вместе с тем писательница, особенно в своем позднем творчестве, создает повести и рассказы на другой художественной основе: лирико-исповедальные, условно-метафорические, фантастические, притчеобразные, в которых оригинально использует иносказание, символику, аллегорию, фантастику, художественное допущение.

Повести и рассказы А. Зегерс 70-х годов представляют собой поиски условно-лаконичных средств обобщения, отличаются сжатостью, концентрированностью, емкостью мысли и форм ее выражения, обнаруживают тягу к философским раздумьям. Они предполагают активизацию читательского мышления, заставляют читателя докапываться до той общей идеи, которая лежит в основе произведения. Все эти особенности позднего творчества Зегерс характерны для литературного процесса в социалистических странах в 70-е годы.

После большого социально-эпического полотна, каким являлся роман «Доверие», Анна Зегерс создает повесть «Через океан. История одной любви» (1971) и сборник рассказов «Странные встречи» (1973). «Через океан» — это в определенной степени возвращение (но уже на другом творческом этапе) к лирически открытой манере «Транзита» и «Прогулки мертвых девушек». Изображая путешествие через Атлантический океан из Бразилии в ГДР, встречу и знакомство на пароходе двух попутчиков, один из которых рассказывает другому историю своей любви, Зегерс укрупненно, как бы замедленной киносъемкой, показывает один из кульминационных моментов человеческой жизни, раскрывает миро-

[16] Творчество и жизнь: Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976, с. 273.
[17] Там же, с. 276.

воззренческие и этические убеждения гражданина только что образовавшейся ГДР.

Любовь главного героя повести Эрнста Трибеля к Марии Луизе, немке, родившейся в Тюрингии, заброшенной волею случая в Бразилию, вышедшей там замуж и оставшейся там жить,— это первый пласт повествования. Другой, более широкий и постоянно с ним соприкасающийся — это судьба родины, крепнущей, встающей на ноги ГДР, в которой постепенно налаживается жизнь. Эрнст Трибель чувствует себя сыном этой страны, готовым разделить с ней все трудности и испытания. И с этой точки зрения повесть «Через океан» примыкает к «Решению» и «Доверию».

Читатель видит Марию Луизу глазами влюбленного в нее Эрнста Трибеля. Гибкая, золотисто-загорелая, излучающая внутренний свет, как бы окруженная сиянием девушка — такой она ему представляется. Мария Луиза была для Трибеля неистребимой надеждой, которая, однако, жестоко обманула его. Впитавшая в себя взгляды, вкусы и привычки буржуазного общества, Мария Луиза не может и не хочет разделить с Эрнстом Трибелем его новую жизнь в ГДР. Чтобы облегчить разрыв, сочиняется миф о ее смерти в результате несчастного случая, рассказанный так искусно, что в него верит и главный герой и читатель. Случайная встреча раскрывает не только этот обман, она раскрывает еще и другое, может быть не менее страшное и необратимое: Мария Луиза стала другой, чужой, незнакомой, внутренний свет, ее озарявший, погас навсегда.

Создается зыбкая, призрачная, напоминающая «Транзит» атмосфера, Мария Луиза воспринимается как бы сквозь дымку. Умерла она или нет? Женщина, которую случайно в кругу картежников модного отеля увидел Эрнст Трибель, была или не была Марией Луизой? И герой, и читатель невольно колеблются, отвечая на эти вопросы, и писательница намеренно не приходит к ним на помощь. Мария Луиза как бы раздваивается. Эрнст Трибель продолжает любить ту, прежнюю Марию Луизу, которая остается для него навсегда прекрасной, олицетворяющей неумирающую юность. Но эта женщина ничего общего не имеет с реальной, живой Марией Луизой, которая изменилась до неузнаваемости.

Пережитая боль делает Эрнста Трибеля более чутким к страданиям других людей. Родина, работа, друзья — вот те устойчивые жизненные ценности, которые он особенно остро начинает воспринимать после всего им испытанного. Свою прочную привязанность к родине Эрнст Трибель чувствует и тогда, когда становится свидетелем предательства профессора Дальке, высокомерного и самовлюбленного человека, воспользовавшегося приглашением на выставку для того, чтобы остаться в Бразилии и переехать затем в США.

Лирическая насыщенность повествования усиливается благодаря изображению природы. Немногословно, но очень точно и сильно передается экзотика, новизна и очарование южного моря — необычные яркие звезды и среди них Южный Крест, кружащиеся и скользящие в солнечном свете стаи летающих рыб, сопровождающие пароход веселые дельфины, напоминающие «выводок щенят, умеющих скакать по воде». Необозримый водный простор, тишина, отрешенность от повседневной житейской суеты невольно побуждают к самосозерцанию, излиянию самых заповедных переживаний. Но вот пароход подходит к Ростоку. «На берегу тянулись сады, золотистые и алые яблоки сверкали в ветках, как маленькие солнца». Повторяя этот образ природы, уже возникавший в «Седьмом кресте», Анна Зегерс вновь делает его символом непреходящей родины.

Книга «Странные встречи» объединяет три весьма разных по своей художественной структуре рассказа: «Предания о неземных пришельцах», «Явка», «Встреча в пути». «Предания о неземных пришельцах» — фантастический рассказ о том, как жители далекой планеты, неоднократно в разное время прилетавшие на Землю, поначалу составили о ней

весьма нелестное впечатление. Каждый раз при посещении Земли они наблюдали войны, пожары, разрушения, им кажется, что люди привыкли к убийству. «Кровь, огонь, война» — так они определяют самое характерное, что видали на Земле.

Неземляне внешне во всем похожи на людей Земли. Природа наделила их умением создавать чисто практические утилитарные вещи. Отличные инженеры, техники, механики, они хорошо строят машины, мосты, изобрели средства межпланетного сообщения, однако совершенно лишены чудесного дара, свойственного людям,— дара творить прекрасное, творить по законам красоты, создавать произведения искусства. И тем непонятнее и удивительнее им то упорство, с которым работают художники на Земле, несмотря на то что их творения так часто гибли в огне войны. Резчик по дереву Маттиас самоотверженно трудится над своим алтарем в то время, когда опасность угрожает его родному городу. Перенесенный на другую планету, Маттиас хочет перед смертью что-то создать и начинает вырезать портрет любимой дочери. А. Зегерс написала притчу о художественном таланте людей, о больших чувствах, о трагическом и прекрасном в человеческой жизни. И сами неземляне в конце концов приходят к выводу, что на Земле есть не только ужасное, но и прекрасное. Однако, как одновременно сосуществуют эти два полярных начала, они не могут понять. Оценка удела человеческого неземлянами — это тот прием остранения, тот необычный художественный ракурс, который призван «заострить» восприятие главных для писательницы жизненных проблем.

Психологический рассказ «Явка» сюжетно примыкает к романам А. Зегерс, в частности к «Седьмому кресту». Зыбкая пелена недосказанного, невыявленного окутывает героя «Явки» Эрвина. Он принимал участие в антифашистской борьбе, но в какой-то момент струсил, не выполнил задания, уклонился от встречи с Клаусом, твердым и мужественным человеком, до конца преданным долгу. Страх, одиночество, угрызения совести гнетут Эрвина, он как бы потерял себя. Остается неясно, произошла ли встреча бывших друзей после войны, или картина желанной встречи на заранее условленном месте так живо встает лишь в воображении Эрвина. Однако муки совести и чувство вины, испытываемые Эрвином, свидетельствуют о том, что он еще не потерян для общего дела. Нарочитая недоговоренность в данном случае побуждает читателя задуматься над теми морально-психологическими коллизиями, которые поставлены автором.

Рассказ «Встреча в пути» охарактеризован как «шутка со временем». Применяя прием художественного допущения, А. Зегерс сводит вместе в пражском кафе Гоголя, Гофмана и Кафку для того, чтобы эти в чем-то, по мнению автора, родственные художники высказали свои суждения об искусстве, о силе слова, о величии гениев национальных литератур, таких, как Пушкин и Гёте. Встретившись в XX в., беседуя между собой, писатели оценивают творчество друг друга, читают отрывки из своих произведений, рассуждают о чудесном и фантастическом в жизни и литературе, о художнической интуиции, порой способной предвосхитить то, что еще не осуществила сама жизнь, о единстве содержания и стиля, о времени в литературном произведении, могущем не совпадать с эмпирическим представлением о времени в обыденной жизни. Да и сама Зегерс демонстрирует это, смело нарушая хронологию, смещая временные пласты, наделяя каждого из писателей глубоким знанием жизни и творческой судьбы собеседника. А. Зегерс усматривает сходство творчества Гоголя, Гофмана и Кафки в сочетании реального и фантастического, в переходе реальности в фантастику и фантастики в реальность, в их взаимопроникновении и взаимопереплетении. Одновременное восприятие разных временных пластов, сопоставление в едином художественном ключе настоящего, прошлого и будущего роднят структуру «Встречи в пути» с «Прогулкой мертвых девушек». Собеседники затрагивают проблему правды в искусстве. Является ли правдой только то, что можно

увидеть своими глазами и потрогать руками? Три знаменитых писателя, встретившихся в пражском кафе, понимают ее значительно шире.

Рассказ «Каменный век» (1975) продолжает притчево-аллегорическую линию позднего творчества А. Зегерс. Разворачивающаяся в нем коллизия подана таким образом, что приобретает некий символико-обобщенный смысл. Главный герой рассказа — американский летчик Гэри, два года воевавший во Вьетнаме под командованием генерала, который утверждал, что своими бомбардировками американцы отшвырнут Вьетнам назад к каменному веку. Привыкший к насилию и убийству, Гэри совершает в США тяжкое уголовное преступление и мечется в страхе преследования. Историю Гэри А. Зегерс подает как историю человека с нечистой совестью, которому некуда деваться, ибо он не может уйти от самого себя, от своих страхов и сомнений. Писательница подводит читателя к мысли: «каменный век» — это в метафорическом значении картина внутреннего мира Гэри с его варварством и примитивизмом. Подозрительность заставляет Гэри все время менять местожительство, грубо обрывать все устанавливающиеся человеческие связи и привязанности. Гэри никому не доверяет и всех боится, он все время настороже. В каждом слове он усматривает двойной смысл, ему кажется, что каждый встречный человек его выслеживает. Гэри мечется в поисках безопасности, покоя и забвения, страх разоблачения гонит его то в джунгли Амазонки, то все дальше и дальше в горы, где он и погибает, сорвавшись в пропасть с голого склона.

Еще в 1948 г. А. Зегерс написала притчу «Корабль аргонавтов», в которой изображен добывший золотое руно Язон, расплатившийся, однако, за свою удачу полной опустошенностью и потерей человечности. Он бесконечно одинок и живет несколько веков вне времени и пространства. И гибель Язона под обломками его бывшего корабля воспринимается как избавление. Такое же ощущение порождает и рассказ «Каменный век», поднимающий большую социально-этическую проблему преступления и наказания, раскрывающий драму нечистой совести. Злободневный современный сюжет помогает утвердить некие важные для человеческого существования этические нормы, нарушение которых ведет к внутреннему распаду психики и душевного равновесия.

«И снова встреча» (1977) — повесть о большой любви, которая преодолевает расстояния и разлуку, умеет терпеливо и упорно ждать годами и никогда не теряет надежды. Главные герои повести — испанка Селия, знакомая читателю по роману «Решение», и ее муж Альфонсо Варела, отличившийся в Национально-революционной войне в Испании и получивший прозвище «Альфонсо из Теруэля». После трагического исхода войны судьба разлучила их. Селия вынуждена была уехать в Мексику; Альфонсо остался в Испании, посвятив всего себя подпольной борьбе с франкистским режимом. Его жизнь полна огромных трудностей, напряжения и опасности, когда один неверный шаг может привести к провалу. В образе Альфонсо Варела писательница романтизировала борца-подпольщика наших дней, вынужденного скрываться, жить на родине под чужим именем, строжайше соблюдать все правила конспирации, быть готовым идти на любые жертвы и лишения.

Композиционно повесть строится вокруг трех тайных встреч мужа и жены, каждая из которых по своему необычна. Сборник рассказов «Странные встречи» и повесть «И снова встреча» объединяет как общность названия, так и главный сюжетный мотив удивительных встреч. Не только встреча землян с неземлянами, Гоголя, Гофмана и Кафки, но и встреча мужа и жены при определенных обстоятельствах может оказаться чуть ли не фантастической. И недаром о первой трехдневной встрече Селии и Альфонсо в Мексике, куда Альфонсо приехал, чтобы рассказать товарищам о ходе сопротивления франкистской диктатуре, сказано: «Чудо, что они нашли друг друга между жизнью и смертью в расколотом, безумном мире». Эта встреча стала тем «лучиком радости», который осветил жизнь обоих супругов, придал им новые силы. Но еще большим чу-

Анна Зегерс и Константин Федин на международной встрече писателей. Веймар, 19 мая 1965 г.

дом стали две их последующие встречи в Испании, куда Селия приезжает вместе с маленькой дочерью. В силу сложившихся обстоятельств первая встреча в Испании длилась считанные секунды, вторая — несколько минут.

Искусно построенная, прочно скрепленная психологическими лейтмотивами, повесть «И снова встреча» прославляет две великие и сильные вечные человеческие страсти — борьбу за свободу и любовь. А. Зегерс находит свои художественные приемы для того, чтобы утвердить их взаимосвязь и взаимозависимость в судьбах главных героев. Когда Селия с дочерью отправляется в Испанию, они едут тем же путем, каким Селия покидала родину вместе с республиканцами. Мельчайшие подробности тех дней живо встают в ее памяти. «Мы едем сейчас сквозь подлинное, по-настоящему прожитое время, а все годы, что были потом,— в сущности прах. Кроме тех дней с Альфонсо, те были настоящие, те не были прахом» — так во внутреннем монологе своей героини Зегерс сопрягает и оценивает национально-революционную войну и питаемую лишь короткими редкими встречами любовь.

Писательница, весьма точно, с глубоким проникновением в человеческие души изображавшая Германию под гнетом фашизма, на этот раз рисует Испанию периода франкизма и показывает, что, несмотря на жесточайший террор, борьба продолжается. В ней принимают участие не только такие закаленные и опытные коммунисты, как Альфонсо, но и люди типа скромной, живущей лишь своим внутренним миром Тересы, которая начинает помогать подпольщикам, преодолев делающий человека жалким и беспомощным страх. Своей новой повести Зегерс предпослала короткий зачин, в котором, повторяя структуру «Прогулки мертвых девушек», выводит самое себя и рассказывает, как в конце войны в одном из кафе в Мехико она слыхала разговор испанских эмигрантов об Альфонсо. Один утверждал, что совсем недавно видел Альфонсо в Мехико, другой говорил, что Альфонсо погиб, третий считал, что Альфонсо в тюрьме, четвертый предполагал, что он во Франции. Как и в повести

Обложка книги А. Зегерс «Странные встречи», 1972

«Через океан», писательница создает вокруг героя зыбкую атмосферу недосказанности и загадочности, сомнений и предположений, однако на этот раз для того, чтобы подчеркнуть вездесущность и легендарность самоотверженного революционера, возможную многовариантность его судьбы.

Применяя свой излюбленный прием кольцевой композиции, обрамляющей переклички начала и конца, А. Зегерс в финале повести устами одного из персонажей вновь говорит о возможности разных вариантов биографии Альфонсо, вновь подчеркивает, что Альфонсо многолик и вездесущ.

Благодаря такому приему в одном образе как бы просматриваются пути разных людей, являющихся единомышленниками. «Может, он сам когда-нибудь нам расскажет. Если только еще жив» — такими словами, вселяющими надежду, но не чуждыми и сомнения, завершается повесть, и писательница заставляет читателя задуматься над сложной и опасной жизнью героя.

В 1980 г. вышел сборник рассказов А. Зегерс «Три женщины с Гаити», по своей проблематике примыкающий к «Карибским рассказам» и «Силе слабых». Героини этих рассказов — женщины, которые в разное время при различных, но в равной степени тяжелых трагических обстоятельствах не потеряли веры в возможность торжества добра и справедливости. В. Йохо сравнивает новый цикл А. Зегерс по внутренней силе и емкому лаконизму изобразительных средств с «Восстанием рыбаков» (1928), первым крупным произведением Зегерс, принесшим ей широкую известность. В. Йохо считает, что «удивительный феномен Анна Зегерс» заключается в «неразрывном единстве художественной и политической последовательности» [18].

Творчество А. Зегерс оказало огромное влияние на духовную жизнь ГДР, стало одним из высших достижений ее литературы, заметным явлением мировой литературы социалистического реализма. Диалектически-подвижное, обновляющееся и обогащающееся во времени, внутренне цельное, отмеченное печатью неповторимой индивидуальности, творчество Зегерс являет собой сложное единство проблематики и художественно-изобразительных средств. В течение более чем пятидесятилетней писательской деятельности Зегерс создала свой особый идейно-художественный мир. Основная тема реалистической литературы XX в., бесконечно многообразно воплощаемая разными авторами,— человек и история — стала главной темой и Анны Зегерс.

В ноябре 1980 г. Анне Зегерс исполнилось 80 лет. Много теплых слов было сказано в ГДР и других странах о замечательной писательнице — ровеснице нашего века, сохранившей душевную молодость и энергию, встретившей свой юбилей во всеоружии большого жизненного и творческого опыта.

---

[18] Neue Deutsche Literatur, 1980, N 11, S. 136.

В приветствии ЦК СЕПГ говорилось: «День, когда мы тебя чествуем, является знаменательным событием. В твоем творчестве воплощены единство и непрерывность немецкой социалистической реалистической литературы нашего столетия, которая многообразно связана с гуманистическими традициями мировой литературы. Твое политическое и литературное воздействие свидетельствует о том, что борющиеся литература и искусство черпают свою вдохновляющую силу из революционного рабочего движения и его марксистско-ленинского мировоззрения. Многие твои романы и рассказы посвящены новой действительности в Германской Демократической Республике и существенным аспектам мирового революционного процесса. Они свидетельствуют о богатстве твоего художественного дарования» [19].

Albrecht F. Die Erzählerin Anna Seghers: 1926—1932, Berlin, 1965.
Anna Seghers: Briefe ihrer Freunde. Berlin, 1960.
Aufsätze über Anna Seghers und ihr Werk. Zum 60. Geburtstag der Dichterin. Berlin, 1960.
Batt K. Anna Seghers: Versuch über Entwicklung und Werke. Leipzig, 1973.
Diersen I. Seghers-Studien. Berlin, 1965.
Neugebauer H. Anna Seghers: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1978.
Über Anna Seghers: Ein Almanach zum 75. Geburtstag. Berlin; Weimar, 1975.
Wagner F. ...der Kurs auf die Realität. Berlin, 1975.
Знаменская Г. Н. Анна Зегерс. М., 1953.
Лейтес Н. С. Романы Анны Зегерс. Пермь, 1966.
Мотылева Т. Л. Анна Зегерс. М., 1953.
Мотылева Т. Л. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». М., 1970.
Мотылева Т. Предисловие.— В кн.: Зегерс А. Восстание рыбаков в Санкт-Барбаре. Транзит. Через океан. М., 1974.

[19] Neues Deutschland, 1980, 19. Nov.

Глава двадцать четвертая

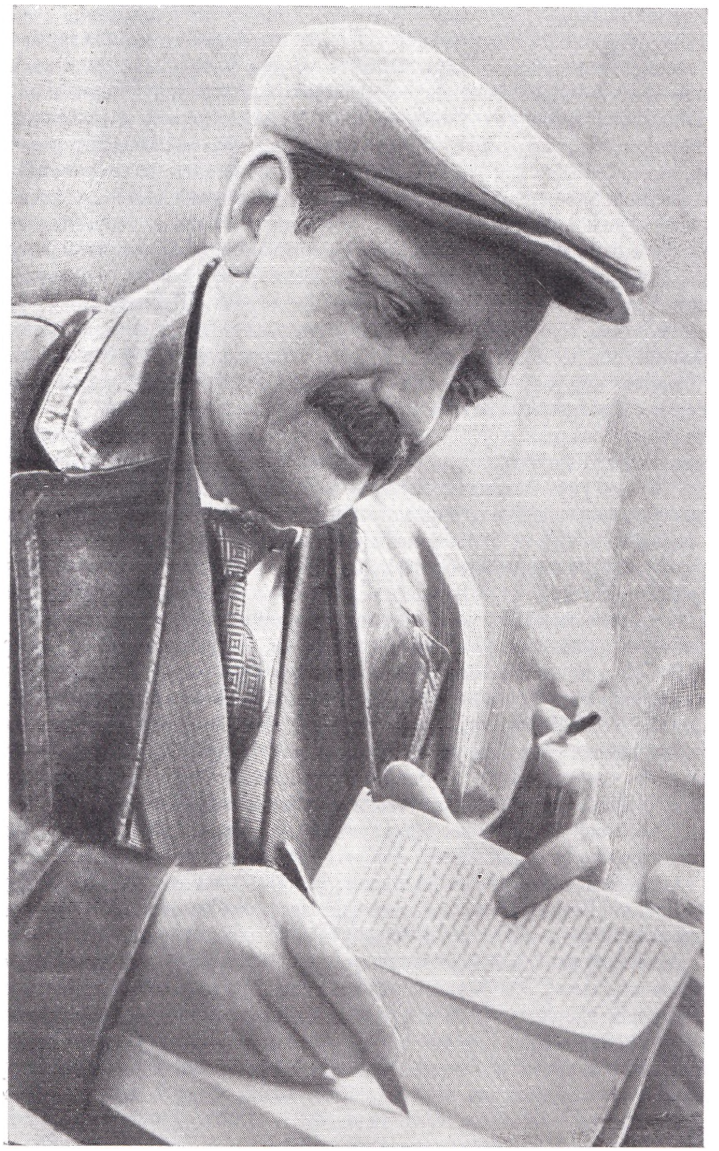
ЭРВИН ШТРИТТМАТТЕР

Творчество Эрвина Штриттматтера, выдающегося художника, стало в ГДР достоянием миллионов людей. Его путь тесно связан со становлением социалистического образа жизни в республике: ведь ему, родившемуся 14 августа 1912 г. в Шпремберге, отнюдь не было предначертано судьбой стать одним из значительных писателей своего времени. Он вырос в деревне, до 16 лет учился в реальной гимназии, затем стал учеником пекаря. Он перепробовал много профессий, был шофером, подсобным рабочим. Писать он начал рано, занимался самообразованием. В 1934 г. на короткое время был арестован. Незадолго до конца второй мировой войны, будучи солдатом гитлеровского вермахта, дезертировал.

После 1945 г., когда в советской зоне власть перешла в руки рабочего класса, жизнь обрела новый смысл и для Штриттматтера. По земельной реформе он получил надел, в 1947 г. некоторое время выполнял обязанности уполномоченного от семи небольших деревень. Уже тогда в качестве внештатного корреспондента одной из газет он активно участвовал в строительстве новой жизни. Его корреспонденции откликались на политические события того времени. Затем он работал редактором газеты в Зенфтенберге, начал писать свой первый роман «Погонщик волов», стал профессиональным писателем. Брехт, который обычно довольно скептически относился к начинающим писателям, познакомившись с рекомендованной ему Мархвицей пьесой «Кацграбен», сразу же признал своеобразный талант Штриттматтера. 1952 год был началом их творческого содружества, которое оказало воздействие на дальнейшую судьбу Штриттматтера.

В 1959 г. Штриттматтер стал первым секретарем, впоследствии — вице-председателем Союза писателей ГДР. Многие годы он живет в деревне Долгов, не прерывая общественной деятельности. Творчество его четырежды отмечалось Национальной премией (1953, 1955, 1964, 1976).

Книги Штриттматтера открывают нам жизнь современников. Писатель формулирует их проблемы и ищет ответа на поставленные ими вопросы, он не только прослеживает их прошлое, но и пытается представить будущее. В его произведениях мы снова и снова встречаемся с «маленькими людьми», жителями нарисованных на страницах его книг деревень — Вальдвизена, Мэрцбаха, Блюменау. Их борьба, страдания, поражения и победы, будни и великий исторический час — все это находит свое отражение в художественном мире Штриттматтера. Включение этих «маленьких людей» в строительство новой, социалистической эпохи — главная тема творчества Штриттматтера. Созданные им литературные герои демонстрируют огромные человеческие возможности, которые раскрываются в процессе борьбы за социалистическое преобразование мира, возможности, которые были подавлены при эксплуататорском строе. Штриттматтер не уклонился и от показа противоречий, с которыми сталкивается общество в своем поступательном движении. Но при этом особенно отчетливым становится путь, который проходят «маленькие люди», превращающиеся в хозяев своей судьбы, трудный процесс познания ими жизни, использования энергии и опыта в целях позитивного преобразования действительности.



ЭРВИН ШТРИТТМАТТЕР

Фотография

Писательское мастерство Штриттматтера приобретает особую притягательную силу благодаря точному и глубокому знанию действительности. Писать, обладая подлинным знанием, означает гораздо больше, чем просто быть в курсе событий и владеть интересным материалом,— в этом один из принципов его творческого метода. В соответствии с реалистической традицией, Штриттматтер так формулирует этот принцип: «Современники художника ждут от него, что он им покажет мир в гармоничном соответствии, что он синтезирует то, что улетучивается в повседневной борьбе из-за все более распространяющейся специализации, тенденции все подвергать анализу. Художник, который чувствует себя призванным воспевать хаос и всемирную анархию, сам находится в смятении, в то время как его обязанность пробуждать в современниках чувство уверенности»[1]. Это творческое кредо свидетельствует, насколько непримиримо относится Штриттматтер к практике и теориям модернизма, к концепциям, отрицающим закономерности общественного развития. В то же время стремление к синтезу тесно связано со специфическим художественным миром, который создает Штриттматтер. Хотя этот мир определяется жизненными обстоятельствами вполне конкретной социальной среды, содержащееся в нем художественное обобщение взрывает социологически обусловленные рамки; Штриттматтер рассматривает жизненные проблемы человечества нашей эпохи.

По мере того как крепло его мастерство, все более принципиальной становилась его полемика с пролеткультовскими упрощениями во взглядах на литературу. Он выступает против утверждений, что от литературы следует ожидать в первую очередь прямых и непосредственных социальных воздействий, и в борьбе против такого утилитаризма защищает и определенные романтические возможности социалистического реализма. Во втором томе романа «Чудодей» Станислаус Бюднер говорит о художниках, которые пытаются «увековечить осязаемые вещи, предстающие перед ними в вечном изменении»; особенно он выделяет поэтов, «которые ценой своей жизни стремятся сохранить поэзию благоухающего розами лета для своих современников — сохранить и осенью, и зимой». Для Штриттматтера поэзия — это та волшебная сила, которая позволяет нам пережить радости других людей и вносить радость в их жизнь. В этом, в частности, видит Штриттматтер свою миссию писателя, конструктивную силу литературы. Романтический элемент в творчестве Штриттматтера не может, конечно, рассматриваться изолированно от его реалистической основы; он приобретает особую функцию и значимость в связи с реалистическим социальным анализом, который лежит в основе каждого произведения Штриттматтера (хотя для него сам по себе подобный анализ не исчерпывает функции реалистической литературы). Такая романтика не затуманивает действительность, не обращена к прошлому, она является элементом социалистического образа жизни. Следует отметить и то, что для творчества Штриттматтера характерны черты комического. Едва ли в каком-либо его романе или рассказе отсутствует комическое начало, предстающее в богатой палитре — от юмора до едкой сатиры. Высмеивая недостатки, он вносит действенный вклад в духовное совершенствование социалистического общества.

Укажем в этой связи еще на одну особенность творчества Штриттматтера. Своими книгами он немало способствовал развитию немецкого языка новейшего периода, он пишет не на выхолощенном, стерильном языке, а ярко и образно, вводит множество языковых оборотов, бытующих в речи тех социальных групп, которые ему близки. Штриттматтер стремится обогатить литературу народной поэзией, которая оказала значительное воздействие и на его собственный литературный язык, столь же образный, лаконичный и точный, полный динамики. Все эти черты заложены уже в первом романе Штриттматтера «Погонщик волов»

[1] Produktivkraft Poesie. Gespräch zwischen Erwin Strittmatter und Heinz Plavius.— Neue Deutsche Literatur, 1973, N 5, S. 9.

(1950). В нем рассказывается история юного батрака Лопе, на долю которого выпали тяжелые испытания и который незадолго до прихода фашизма к власти находит свой путь в лагерь революционных рабочих. Важнейшие этапы развития героя и составляют фабулу романа.

За годы творчества писатель совершенствовал форму своих произведений, в каждой его книге есть новые находки. Но основную структуру своих романов он сохраняет: последовательное, наглядное развитие действия, которое определяется поступками главного героя. Штриттматтер значительно обогатил послевоенный реалистический роман, доказав плодотворность традиционного «простого» повествования при социалистическом идейном содержании.

Значительным событием в истории литературы и театра ГДР явилась первая пьеса писателя, комедия в стихах «Кацграбен» (1953). Значение этой пьесы определяется тем, что в ней впервые была отражена новая действительность, притом вполне убедительно в художественном отношении. В 1951 г. Штриттматтер написал для культурной программы III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине скетч, на основе которого он в 1952 г. создал первый вариант «Кацграбена», который Брехт сразу же одобрил; в сотрудничестве с Брехтом пьеса неоднократно перерабатывалась автором. Брехт подчеркивал, что «Кацграбен» — это первая пьеса, «показывающая на немецкой сцене современную классовую борьбу в деревне» [2].

Основу конфликта в пьесе составляет борьба, развернувшаяся вокруг строительства шоссе между деревенскими богачами и переселенцами, которые получили надел по земельной реформе. Каждый из персонажей представляет определенную социальную прослойку. Подчеркивается социальная детерминированность поступков и характеров героев. При этом автор, избежав схематизма, создает, по словам Брехта, не безликие, обескровленные фигуры, не «формулу социального типа», а «ярко выраженные индивидуальности» [3]. «Образы в пьесе чрезвычайно своеобразны, с примечательными чертами, достойные любви или ненависти, противоречивые и одновременно простые и понятные» [4],— отмечал Брехт. Пьеса Штриттматтера явилась в то же время важным вкладом в создание литературой ГДР образа нового человека, человека социалистической формации.

Вторая пьеса Штриттматтера «Невеста голландца» (1960) была не просто продолжением его работы для театра, она знаменовала собой важный этап поисков в области эпической драматургии. Героиня пьесы — дочь батрака Ганна Тайнц (по аналогии с брехтовским «добрым человеком из Сезуана» ее называли «добрый человек из Зеевальдена») — дорого платит за свои иллюзии: она наивно полагает, что в условиях фашизма возможна любовь, способная преодолеть классовые преграды. Это заблуждение кончается побоями, которые наносит ей возлюбленный, сын богатого крестьянина, и заключением в концлагерь. После разгрома фашизма Ганна становится бургомистром в деревне. Она все еще не преодолела своих иллюзий, все еще слепо верит в доброту людей. Партийная группа деревни помогает ей обрести новую позицию, стать новым человеком, настоящим добрым человеком из Зеевальдена. Мастерство автора проявляется здесь в художественном изображении того единства, которое существует между человеческой красотой и добротой и новыми общественными отношениями. Штриттматтер показывает, что такое единство не лишено противоречивости. Но эти противоречия предстают не как фатальные: их можно изучать, они подвластны человеку.

В 50-е годы Штриттматтер создает ряд прозаических произведений. В 1953 г. выходит первый сборник его рассказов «Стена падает». В 1956 г. появляется повесть «Пауль и дама Даниэль», которая не имела большого значения для творчества писателя. В 1959 г. издается более

[2] *Brecht B.* Schriften zum Theater. Berlin, 1964. Bd. 7, S. 77.
[3] *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5, ч. 2, с. 480.
[4] *Brecht B.* Schriften zum Theater. Bd. 7, S. 78.

значительная и очень поэтичная повесть «Пони Педро». В 1954 г. вышел из печати роман «Тинко», а в 1957 г.— первая часть «Чудодея»; всего несколько лет охватывает этот исключительно плодотворный период творчества Штриттматтера. Писатель стремится исследовать процесс развития и становления творческой личности в новых общественных условиях. Выдающимся достижением в творчестве Штриттматтера, да и во всей литературе ГДР, был роман «Тинко», первоначально задуманный как книга для детей, но вышедший далеко за пределы детской аудитории. Основной мотив романа— стремление ребенка найти свое счастье, которое становится возможным благодаря социальным преобразованиям после 1945 г. Счастье ребенка является здесь синонимом счастья человечества, гармоничных чувств. В этом ключ к содержащемуся в романе поэтическому обобщению, к его этической и эстетической сущности. При этом Штриттматтер пользуется новыми для него изобразительными средствами: повествование ведется от первого лица, а рассказчик — герой романа, мальчик Тинко, который непосредственно вовлечен в действие. Тем самым, знакомые предметы поэтически очуждаются под наивным взглядом ребенка, читатель чувствует необходимость заново приглядеться к тому, что казалось понятным и очевидным, продумать взаимосвязи между событиями. Роман способствовал пониманию глубокого человеческого смысла общественных процессов, начавшихся в результате установления антифашистско-демократического порядка и перехода к социалистическим преобразованиям.

Штриттматтер показывает, что такие человеческие качества, как доброта, любовь к ребенку, искреннее стремление дать детям счастье, несовместимы с антигуманной сущностью эксплуататорского строя. Так, служанка Ганна (черты ее мы находим позднее в образе Ганны Тайнц из «Невесты голландца») приходит к выводу: «Любовь к малышам, ох, и горько иной раз отзывается! Слава тебе, господи, удержалась я — в петлю от любви этой не полезла». Ганна заменила мать сыну богатого крестьянина, но ей отплатили черной неблагодарностью. Изгнанная хозяином Кимпелем, обвиненная односельчанами в колдовстве, она влачит жалкое существование. Даже старый Краске и другие жители деревни считают ее ведьмой, все гонят ее со двора, боясь, что она напустит порчу на их скот. В образе Ганны, в поэтическом воплощении мотива любви к ребенку проявляются реализм и народность творчества Штриттматтера. В отличие от проповедников реакционной псевдонародности, от которой неоднократно предостерегал и Брехт, Штриттматтер рассматривает народ в социальной и исторической конкретности, а не как нерасчлененную массу, существующую вне истории. Ганна с ее гуманистическими устремлениями — подлинно народный образ — остается непонятой большинством жителей деревни. Штриттматтер отразил тем самым действительную ситуацию в деревне конца 40-х годов.

Хотя Ганна и не связана непосредственно с революционными силами, с партией рабочего класса, их стремления, цели очень близки ей. Партия руководит революционными процессами в деревне, она предстает как сила, способная положить конец бесчеловечным условиям, при которых за доброту и любовь к ребенку платят ударами хлыста. Если Ганна предается иллюзии, что справедливость можно отстоять в одиночку, не понимает сущности классового антагонизма (и поэтому терпит поражение), то партия представляет собой коллективную организацию, создающую надежные общественные основы для того, чтобы любовь к ребенку и надежда на счастье детей обрели право на существование. Партия представлена в романе ярко выписанными образами: учитель Керн, директор магазина Клаушке, «господин Вунш», бургомистр, стеклодувы и Эрнст Краске, бывший солдат и отец Тинко. Именно они воплощают партию в глазах Тинко, да и всей деревни.

Тинко находится между двух полюсов: на одной стороне те, кто стремится дать детям счастье,— Шепелявая Кимпельша, члены партии; на другой стороне — люди, которые не могут освободиться от предрассуд-

ков классового общества или в своих действиях прямо руководствуются классовыми интересами: это прежде всего деревенский богач Лысый черт и преданный ему дед Краске. Вначале Тинко на стороне своего деда, который взял его к себе после того, как мать мальчика погибла при воздушном налете, а отец оказался в лагере для военнопленных в Советском Союзе. К отцу он в первое время относился с недоверием, наслушавшись рассказов своих сверстков о том, что бывшие солдаты, вернувшиеся с войны, бьют детей.

Эрвин Штриттматтер в Музее А. М. Горького. Москва, 25 декабря 1954 г.

Образ старого крестьянина Краске — один из наиболее выразительных реалистических образов в литературе ГДР. В 1945 г. Краске стал бургомистром в Мэрцбахе и по земельной реформе сумел получить для себя лучший надел. Он не понял исторического смысла революционных преобразований, его интересует не счастье для всех, а лишь выгода, собственность. Штриттматтер выявляет глубокую противоречивость образа Краске, который становится пленником собственной алчности и унижается перед богатеем. Писатель показывает и псевдонародность Краске: его «народная мудрость» исчерпывается приспособлением к жизненным нормам эксплуататоров. Именно эти свойства определяют его отношение к природе, труду, жене, Тинко, сыновьям. Ему недоступны истинно человеческие чувства и искренние взаимоотношения. Писатель раскрывает особенности этого характера, исходя не только из его психического склада, скажем его «прирожденного» упрямства: Штриттматтер обнажает прежде всего социальные истоки поведения Краске, заключенную в этом образе диалектику личного и общественного.

Роман «Тинко» явился вершиной социалистической эпики ГДР 50-х годов. Фигуры, созданные Штриттматтером, подтверждают, что выявление общественной детерминированности литературных образов отнюдь не означает обеднения их психологической характеристики, не ведет к «холодной» рационалистической манере, оставляющей читателя равнодушным. Штриттматтер видит свою задачу не только в том, чтобы взволновать читателя; он стремится объяснить механизм человеческих действий и поступков, сделать его понятным. Штриттматтеру удается счастливо объединить традиции психологизма романа XIX столетия с поэтикой социалистического реализма, как она воплощена прежде всего в творчестве Брехта и Горького (оба художника при всем их различии близки Штриттматтеру). Это весьма отчетливо прослеживается в концовке романа о Тинко. Дед Краске погиб из-за упрямства, родственники хоронят его. Умер человек, который так и не смог освободиться от унижавшего его всю жизнь гнета. Смерть его трогает читателя, но не потрясает, как потрясает трагическая смерть героя, который погибает из-за несправедливости, из-за невозможности осуществить свои положительные идеалы или из-за того, что враг еще не до конца побежден.

Смерть этого персонажа — как позднее гибель Оле Бинкопа, героя одноименного романа Штриттматтера,— испугала некоторых читателей и

критиков. Они отвергали такой конец, выдвинув по меньшей мере поверхностную формулировку, что социалистическое общественное развитие оставляет двери открытыми и для середняков, что подобный конец не типичен и не отражает сущность социалистического общества. В такой оценке сказалось прежде всего непонимание своеобразия художественного метода Штриттматтера. Смерть Краске не нарушает общую логику повествования, не искажает исторической правды: упорное неверие в новое, попытки жить по нормам прошлого приводят старого Краске к гибели.

Штриттматтер стремится уловить пульс общества, увидеть тонкие оттенки жизненных процессов, расслышать даже самые приглушенные тона. Эстетический идеал писателя основан не на абстракции, созданный им образ человека неотделим от реальности, и путь к подлинному гуманизму он видит в революционных процессах истории. Герои Штриттматтера оказываются наглядным свидетельством того, что осуществление идеалов гуманизма возможно лишь при наличии определенных общественных предпосылок. В то же время писатель видит и критикует противоречия, которые препятствуют осуществлению человечности, заложенной в нашем обществе.

В романе «Тинко» впервые с таким блеском раскрылся талант Эрвина Штриттматтера. Художник побуждает читателя мыслить, не докучая ему дидактическими наставлениями, от которых еще не свободны «Кацграбен» и первые рассказы. Уже сам по себе тот факт, что Штриттматтер выявляет противоречия в характерах своих героев, что он фиксирует внимание на внутренней сложности человеческой психологии, заставляет читателя прислушиваться к разнообразию оттенков, к «многоголосию» общества, улавливать звучащие в нем обертоны.

Первая часть «Чудодея» (1957) вносит в творчество писателя новый элемент. Этим произведением Штриттматтер начал цикл романов, над которым он работает до настоящего времени: история бедняцкого сына, Станислауса Бюднера, его пути в искусство, в литературу. Определенным образом он продолжил здесь линию, начатую еще в «Погонщике волов»; но и по замыслу, и по художественному воплощению, и по содержанию это произведение много значительнее.

«Чудодей» выделяется и на фоне произведений других писателей, которые в конце 50-х годов также выступили с первыми книгами своих «романов воспитания». Построенные в большей или меньшей степени автобиографично, эти романы излагали «в чистом виде» историю развития героя, чем были близки «Погонщику волов». Штриттматтер вводит в первый том «Чудодея» сильный элемент поэтизации, стремится к более глубокому художественному обобщению, так что рассказанная им история Станислауса выходит за рамки «истории воспитания» героя.

Немалую роль в успехе романа сыграло умение Штриттматтера создать стройную фабулу, легко воспринимаемую читателем. Фабула включает в себя события из жизни Станислауса на протяжении добрых трех десятилетий — от рождения до дезертирства из фашистской армии в конце второй мировой войны. Отец видит в Станислаусе «пожирателя стекла», который в будущем мог бы выступать в цирке. Вскоре обнаруживаются «чудодейственные силы» ребенка, естественную основу которых жители деревни Вальдвизен не желали признавать. В школе Станислаус переделывает священное писание, дополняет то, что забыли пророки. Произведения современных писателей он изменяет по своему вкусу. Здесь он первый раз в жизни находит слушателей — учителя и одноклассников, позднее ему будет их не хватать. Станислаус с природой «на короткой ноге»; он «гипнотизирует» кур. Идя по жизни с широко открытыми глазами, он видит многое, что для других остается скрытым. На этом основано его «ясновидение», он становится предсказателем. Но, прежде чем семье удается извлечь выгоду из этих способностей, появляется деревенский жандарм и по приказанию помещика, который сам «пострадал» от предсказаний Станислауса, пресекает дальнейшую его деятельность на этом поприще.

Социальные условия в Вальдвизене препятствуют развитию Станислауса, его стремлению к знаниям, к поэзии. После конфирмации Станислаус вступает в новую полосу жизни. Его отдают в ученики к пекарю в соседний городишко. Теперь на многие годы его миром станет пекарня и более или менее пригодная для жилья каморка. Первая любовь к дочери пастора приносит горькое разочарование. Это еще одно социальное препятствие, которое Станислаус не может преодолеть. Теперь он создает себе убежище из своей поэзии, хочет построить свой мир, где он может быть человеком. Он пишет стихи и надеется с помощью образования освободиться от оков своего социального положения.

Будучи учеником, он представлял собой дешевую рабочую силу для хозяев, став подмастерьем, он с трудом находит работу, кочует с места на место и от своего шурина Рейнгольда впервые слышит о классовой борьбе. К власти приходят фашисты. Станислаус живет в своем мире и испытывает в дальнейшем еще одно большое разочарование. Он знакомится с Лилиан, «девушкой-ланью»; тогда-то одно из его стихотворений и находит признание — в семье мещанина Пешеля, живущего в Винкельштадте. Но и этот дом тоже не является конечной целью стремлений Станислауса, его надежд.

Во второй части первого тома «Чудодея» Станислаус — солдат фашистской армии, где его антипод, прусский фельдфебель, относится к нему еще беспощаднее, чем к нему относились в Вальдвизене и в пекарнях, а семья Пешелей и его «девушка-лань» в союзе с этим фельдфебелем. Но он находит и новых друзей: Роллинга, представителя революционного рабочего класса, который помогает беззащитному Станислаусу выбраться из сложных ситуаций, и сочиняющего стихи сына фабриканта Вайсблатта. Когда Роллинг переходит на сторону Советской Армии, Станислаус еще не решается на этот шаг, позднее дезертирует и он, вместе с Вайсблаттом.

В литературе критического реализма проблематика становления художника занимала весьма большое место. При этом новеллы Т. Манна и прежде всего его роман «Доктор Фаустус» по своему характеру выходят за пределы повествований о художниках — это произведения, в которых исследуется положение человека в условиях империализма. Штриттматтер, однако, продолжает линию критического реализма не в этом направлении. Его творчество не является и непосредственным продолжением плутовского романа или «романа воспитания». Гораздо ближе ему традиция раннебуржуазной литературы, ее связь с народной жизнью. «Народность литературы занимает меня с тех пор, как я начал писать» [5], — сказал он в 1974 г. в интервью журналу «Советская литература».

Внимательно изучая литературу прошлого, писатель пришел к выводу, что «широкий поток народной литературы от Вергилия, Гомера, национальных эпосов» идет к нам через раннебуржуазный реализм, классику, реалистические традиции XIX в. Но «к нам пришла и литература, которая вплоть до сегодняшнего дня нуждается в комментариях, чтобы стать понятной для большого числа современников» [6]. Сюда относятся прежде всего некоторые значительные художественные достижения буржуазной литературы XX в. (Джойс, Пруст, Кафка, но и Томас Манн, чей «Доктор Фаустус», например, не доступен без комментариев широкому читателю). Доступность, возможность понимания литературного произведения без комментариев не являются для Штриттматтера единственными критериями или тем более причиной недооценки, но область его художественных интересов находится не здесь. Понятие народности в соответствии с традицией марксистской критики он связывает с критерием содержания. Может ли литература дать правильный ответ на вопрос, в чем смысл жизни, создает ли она реалистический, гуманистический

[5] Gestern und heute: Ein Gespräch zwischen Erwin Strittmatter und Lew Ginsburg.— Sowjetliteratur, 1974, N 4, S. 169.
[6] Ibid.

образ человека — в этом Штриттматтер видит решающие факторы определения народности. «Является ли литература народной или нет, определяют и по тому, как она рассматривает человека, в псевдорелигиозном или псевдоцивилизаторском плане, в отрыве от природы или как ее продукт, в связи с ней» [7]. Народность нельзя определить исходя из формальных аспектов. Можно облегчить восприятие широкому читателю, но не за счет содержания, глубины реализма — то и другое должно представать в единстве. Это и имеет в виду Штриттматтер, говоря о народности литературы.

С этой точки зрения следует рассматривать и народность «Чудодея» (включая и вторую книгу этого романа, вышедшую в 1973 г.). Здесь значение имеет уже сам выбор героя, его характер. Штриттматтер создал в лице Станислауса Бюдцера образ, в котором заложено исконное стремление «маленьких людей» к лучшей жизни. Как «человек из народа» (в том смысле, о котором говорилось выше) Станислаус обнаруживает известную параллель с Ганной из «Тинко» и «Невесты голландца». Он хочет помочь другим достичь «скромного счастья» и чувствует в себе желание «всеми силами заглушить ростки зла у людей». Станислаус приступает к этому делу наивно, как если бы оно было естественным, свободным от социальных преград, и, конечно, не добивается ожидаемых результатов. Станислаус не понимает общественного механизма, который препятствует его попыткам поступать по-человечески, и это имеет для него печальные последствия. И все же он пока не разделяет взглядов Роллинга или Рейнгольда. Ему противостоят конкретные, «осязаемые» враги и противники, все эти Пешели, фельдфебели и обыватели, которые, находясь на нижних ступенях социальной лестницы, служат сохранению власти капитала. Станислаус не способен на хитрость, не может проучить своих противников, он — проигрывающая сторона (и это, кстати, отличает его от героев плутовских романов). Однако концепция Штриттматтера выходит за рамки буржуазного гуманизма: его герой стремится к творчеству, освобождаясь от своей позиции человека страдающего, являющегося объектом угнетения. Процесс воспитания Станислауса, который не заканчивается в первом томе «Чудодея», приносит ему знания, убеждения, опыт, необходимые художнику.

Перспектива повествования намного шире, чем кругозор героя. Штриттматтер выбирает такую позицию рассказчика, чтобы читатель сохранил определенную дистанцию по отношению к происходящему, независимость оценок. Не в последнюю очередь этому способствует слегка ироничное отношение к герою. Используемая в романе техника повествования далеко не так проста, не однозначна. Здесь четко продуманная композиция, здесь создан поэтический мир, который — и в этом проявляется особая художественная сила Штриттматтера — нигде не теряет непосредственности, не лишает читателя возможности «наивного» восприятия.

Народность «Чудодея» проявляется и в ярком своеобразии персонажей. В любой жизненной ситуации, в которую попадает Станислаус,— в родной деревне, в роли ученика пекаря и подмастерья, в фашистской армии — он окружен людьми, каждый из которых представляет собой своеобычный, индивидуально окрашенный характер, никогда не сводящийся к иллюстрации специфических черт определенных социальных слоев, например мелкой буржуазии или плебейского деревенского населения. Так, все хозяева Станислауса — пекари — четко охарактеризованные фигуры, каждого отличают особые, лишь ему присущие черты. При этом Штриттматтер достигает индивидуализации в обрисовке отдельных персонажей не столько через детальное описание внешности и черт характера (хотя и такое описание играет здесь роль), сколько благодаря тому, что образы эти представлены диалектически, во всей своей противоречивости. Таков и сам Станислаус — пытаясь препятствовать злым

[7] Ibid., p. 173.

поступкам людей, стремясь к гармонии, он чувствует себя бессильным осуществить свои мечты на практике. Этот конфликт определяет характер героя.

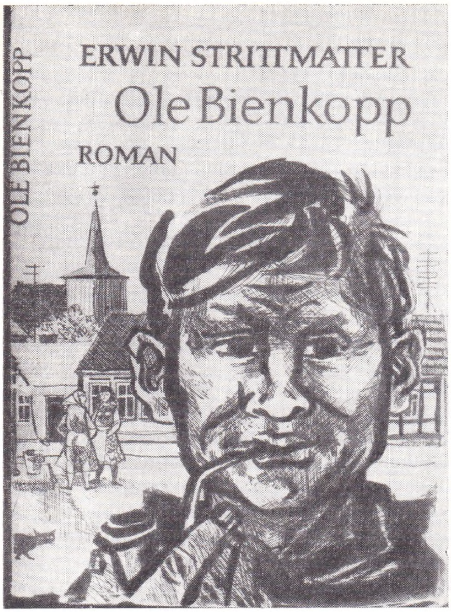
В первом томе «Чудодея» новое качество по сравнению с предыдущими книгами приобретает сатира. Ее мишенью становится прежде всего семья обывателей Пешелей. Краснодеревщик Пауль Пешель из Нижнего переулка в Винкельштадте, без сомнения, принадлежит к значительным сатирическим образам. Рифмоплет «папаша Пешель», который когда-то увлекался рабочей поэзией и даже слушал Эриха Вайнерта, заключил мир с фашизмом. Цели рабочего класса для него, состоявшего прежде в профсоюзе, так и не стали подлинной жизненной необходимостью. Штриттматтер беспощадно высмеивает немецкого обывателя, немало способствовавшего тому, что фашизм пришел к власти. Сатирическое изображение обывательской среды является важным элементом художественной манеры Штриттматтера.

«Чудодей I» Штриттматтера явился важной вехой как в творчестве самого писателя, так и в литературе ГДР. Однако прошло более пятнадцати лет, прежде чем Штриттматтер написал продолжение — вторую книгу «Чудодея». Между обоими произведениями лежит очень плодотворный период в творчестве Штриттматтера, на протяжении которого писатель открывал для себя новые реалистические средства изображения. На эти годы приходится начало нового этапа его творческого развития.

Одним из важнейших литературных событий 60-х годов стал его роман «Оле Бинкоп» (1963). Это один из первых романов ГДР, в котором с художественной убедительностью рассказывается о людях, строящих жизнь в новых, социалистических условиях. При этом Штриттматтер не повторил ошибку некоторых других писателей, чьи произведения превращались в иллюстрацию исторических процессов. Он рассказал конкретную историю жизни Оле Бинкопа, который, выполняя завет своего друга Антона Дюрра, стремится сделать все для развития кооперативных форм труда в деревне и тем самым способствовать завершению социалистической революции, наполнить реальным содержанием идею социалистического переустройства. Читая этот роман, построенный, в отличие от «Чудодея», не с помощью «нанизывания» эпизодов, а вокруг глубокого, драматического конфликта, мы становимся свидетелями того, как развиваются новые, социалистические отношения между людьми, как формируется новый тип человека, борющегося против старого, отжившего.

Важную роль в характеристике персонажей Штриттматтера играет их отношение к природе. Герои его произведений олицетворяют собой творческое начало, радость вторжения в природу с целью поставить ее на службу людям. Оле Бинкоп, унаследовавший упрямство деда, его своенравие и жажду знаний, еще ребенком заставляет пчел «приносить ему недостающий сахар». Он ищет счастья в пчеловодстве, это занятие должно ему помочь выбиться в люди, однако «природа имела своего владельца. Владельцем был барон. Пустырь, приспособленный Оле под пасеку, принадлежал господину барону». Частнособственнические отношения — вот что препятствует развитию Бинкопа, его стремлению познать природу. После 1945 г. Оле охвачен желанием использовать предоставленную ему историей возможность; преодолевая своекорыстие, он руководствуется проснувшейся в нем жаждой воплотить в жизнь свои знания, найти им практическое применение.

Получив надел по земельной реформе, он осуществляет опыты с племенными свиноматками — и добивается успеха; но ему нужна более фундаментальная база для экспериментов: сельскохозяйственный кооператив. Теперь он приручает диких уток, но стремится еще дальше; он хочет взять от земли все, что она в состоянии дать. Возникают новые препятствия, и не в последнюю очередь из-за его своенравия. Следующий шаг в этом направлении — покорении природы — не может быть предпринят усилиями одиночки, здесь требуется применение техники в широких масштабах, а оно возможно лишь объединенными, коллективными уси-



Обложка первого издания романа Э. Штриттматтера «Оле Бинкоп», 1963. Художник В. Шинко

лиями. Прийти же к коллективу герою мешает упрямство. Именно упрямство, хотя оно и не связано с корыстной целью, обрекает героя на неудачу. Но если Оле и не удается осуществить свою мечту, то ее воплотят в жизнь те, кого он заразил своим творческим стремлением, те, кто сможет преодолеть препятствия, еще стоящие перед Бинкопом.

Изображая взаимоотношения человека и природы, Штриттматтер избегает упрощений, плоского оптимизма. Он исходит из социальной первоосновы: в чьих руках собственность? Но вместе с тем он показывает, что новое, социалистическое понимание собственности вовсе не рождает автоматически нового понимания природы. Он не проходит мимо противоречий, которые не исчезают и тогда, когда человек получает возможность свободно реализовать свое творческое отношение к природе. Во многом эти противоречия обусловлены пороками старого общества: не изжитым стремлением к личной выгоде, приверженностью к собственническому образу мышления. Этот конфликт привел к гибели Краске, заставил страдать его жену.

В «Оле Бинкопе» конфликт значительно шире и носит новый характер. Это один из первых романов, в которых изображена конфликтная ситуация, проистекающая из неантагонистических противоречий. Оле, который с помощью Антона Дюрра становится в ряды борцов за социализм, не может до конца преодолеть своенравия, упрямства, хотя им движет не корысть, а желание по-своему служить общественной пользе. Но его упрямство и его общественные устремления вступают в противоречие друг с другом. Ситуация обостряется тем, что Бинкоп выступает против сил, тормозящих общественный прогресс. В романе они представлены прежде всего в образах Фриды Симсон и Вуншгетроя, сообразующего свои поступки скорее с собственными желаниями, чем с анализом действительности. В противоположность Вуншгетрою Оле представляет творческие силы народа, раскрытию которых могут помешать люди, неспособные ориентироваться в реальной действительности. Таким образом, Штриттматтер ставит на обсуждение важную общественную проблему.

Конфликт между Бинкопом и его самой непримиримой противницей Фридой Симсон имеет и другой аспект. Неспособная дать правильную оценку происходящему, она также тормозит раскрытие творческих возможностей человека. Фрида Симсон действует догматически и сектантски, пытается насильно «втаскивать людей в прогресс» и объявляет мелочную войну тем, кто хочет от этой дрессировки уклониться. Фрида Симсон — прямая противоположность коммунисту Антону Дюрру, которому «не нравились дрессированные люди. Они были для него печальным поруганием всего высокого, что порождает земля». И хотя Фрида Симсон воспринимается скорее как карикатура, нежели как живой, детально охарактеризованный персонаж, изображение конфликта не теряет своего реалистического характера. Анализируя новую действительность,

Штриттматтер вскрывает новые противоречия, решение которых необходимо в интересах общественного прогресса. При этом он не ограничивается одним аспектом, а показывает многообразие неантагонистических противоречий.

Роман Штриттматтера «Оле Бинкоп» следует рассматривать также и в контексте идеологической борьбы, дискуссий 60-х годов о проблемах реального гуманизма в социалистическом обществе, «самоосуществления» человека. Этот роман убедительно опровергает ревизионистский тезис о «возрастающем отчуждении» в условиях социализма. Роман «Оле Бинкоп», несомненно, является вершиной творчества Штриттматтера и одновременно он завершает один из важных этапов его творческого пути. Примерно с середины 60-х годов произведения Штриттматтера приобретают новые черты. Черты эти возникли не внезапно, не неожиданно и тем не менее поначалу наталкивались на непонимание.

Сборники «Шульценгофский календарь» (1966), «Вторник в сентябре» (1969), «Без четверти сто маленьких историй» (1970), а также «Голубой соловей» (1972) — вот вехи, которыми отмечен этот этап, завершившийся новым романом — вторым томом «Чудодея» (1973). Это снова чрезвычайно продуктивное десятилетие в творчестве Штриттматтера, открывающее новые горизонты. Но, хотя здесь заложены начала нового, оно не означает отказа от уже достигнутого, наоборот, между этими творческими фазами существует неразрывная связь, не позволяющая противопоставлять произведения одного периода другому. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что Штриттматтер предпочитает теперь малые формы: рассказы, короткие истории, дневниковые заметки, небольшие описания будничных событий. Это поначалу вызвало удивление, поскольку сам Штриттматтер еще некоторое время тому назад высказывал сомнения в возможности создания в наше время коротких рассказов. Однако слишком поспешные суждения критики о том, что его рассказы являются своего рода «упражнениями», разминкой перед новым романом, не учитывали своеобразия этих произведений. Обращение к малым формам, художественный эксперимент связаны с попытками писателя дать большой простор мыслям, философским размышлениям.

Природа начинает занимать все более значительное место в произведениях Штриттматтера, и этому, наряду со стремлением к философскому осмыслению жизни, способствовали также биографические моменты. Писатель решает переселиться в деревню, что обогатило его «сырьем для писательской мастерской». Это богатство он и использовал в 60-е годы. Если обратиться к «Шульценгофскому календарю» и «Маленьким историям», мы снова и снова находим здесь описания лесных прогулок, эпизодов из жизни «лошадника» Штриттматтера и его карликовых лошадок, пони, картины природы и философские размышления о ней, воспоминания о детстве, о матери и дедушке. Автор пишет о зверях, лесе, травах, цветах: пишет не только потому, что это доставляет ему радость,— писатель стремится обогатить внутренний мир своих читателей. В описаниях природы повествовательный элемент тесно соприкасается с лирическим, хотя автор и не считает нужным «рубить» строчки, чтобы превращать свой текст в «стихи»; постоянно ощущается связь с сегодняшним днем, с нашим современником; для автора природа является не только объектом наблюдения, но союзником, без которого невозможна творческая деятельность, а тем самым и «самовыражение».

Штриттматтер и теперь остается противником всякой «натурмифологии», не отступает от материалистической диалектики. Его отношение к природе базируется на точности естественных наук, на достигнутом человечеством уровне знаний, но включает и собственный эксперимент.

Писатель не скупится на насмешку по адресу «чувствительных тетушек обоего пола, восхищающихся природой». Уже в «Пони Педро», а потом и в «Оле Бинкопе» он создает сатиру на людей, в отношении которых к природе смешаны невежество и религиозная экзальтация. В «Бинкопе» объектом сатиры становится жена лесника фрау Штамм.

Любование природой, в основе которого лежит искаженное представление о ней, не исчезло еще и в нашем обществе. Отсюда лишь один небольшой шаг к прославлению «мудрости природы», в которой все так «разумно» устроено. Подобное преклонение перед природой не выходит за рамки толкований естествоиспытателей первой половины XVIII в., согласно которым «кошки были созданы для того, чтобы пожирать мышей, мыши, чтобы быть пожираемыми кошками, а вся природа, чтобы доказывать мудрость творца»[8]. Попытки приписать природе мудрость, упорядочивающий принцип так или иначе сводятся к религиозному, мифологическому ее толкованию. Против этого также выступает Штриттматтер. В «Маленьких историях» он задает вопрос: «Мудра ли природа?» Он указывает на факты, позволяющие сделать заключение об известной планомерности в природе. Однако он возражает против того, чтобы приписывать ей «мудрость».

Понимание природы у Штриттматтера неизменно основывается на материалистической точке зрения. Конечно, его описания природы не являются лишь иллюстрацией натурфилософских тезисов. И тем не менее он принадлежит к числу тех, кто смотрит на природу научным и объективным взглядом, как естествоиспытатель, как человек, который, опираясь на свои знания законов природы, намерен вмешиваться в ход ее развития, т. е. прямо и непосредственно участвовать в ее преобразовании. В «Маленьких историях» есть два рассказа, характеризующих автора как естествоиспытателя: в «Гнезде морского орла» и в «Вертишейке» Штриттматтер как бы «исправляет» знания исследователей, раскрывая приспособляемость живых существ к изменению условий окружающей среды. Так, он открыл, что вертишейка, описанная учеными как птица дупловая, устраивает свое гнездо на развилке сука вишни, ибо в ухоженных фруктовых деревьях уже не найти дупла. И в этом также проявляется особая черта его творчества: он пишет о тех явлениях в жизни и природе, которые наверняка, досконально знает. При этом достоверность, точность в изображении процессов природы у Штриттматтера вовсе не противоречат стремлению писателя воссоздать для нас поэтическую картину осени, весны или лета, как это сделано, например, в маленьких рассказах «Ранняя осень» и «Календарь». Выход в природу, отступление от «деловитости будней» в сельское уединение включали в себя элемент осмысления нового опыта, необходимого писателю, чтобы продолжать свое творчество. Без понимания этой диалектики поэтического мира художника такое обращение к природе может показаться странным, бессмысленным.

Углубленный интерес к природе ни в коей мере не означает «самокопания», отхода от широкого круга занимавших его прежде проблем. Штриттматтер скорее стремится определить свое и наше место в настоящем, прошлом и будущем. Путь в одиночество природы — это дорога к «тебе», к другим людям. Встречи с природой заставляют писателя размышлять над вопросом о том, как связана его жизнь с жизнью современников, в чем его общественный долг. Размышления, философский элемент — непосредственная и важная часть его творчества на новом этапе. Смысл его углубленных философских раздумий в том, чтобы поставить себя и своих современников в единый ряд истории человечества, вооружить верой в будущее. Это стремление к раздумьям о нашем месте в истории, о настоящих, прошлых и будущих битвах характерно не только для Штриттматтера. Уже в конце 60-х годов характерной чертой литературы ГДР становится усиление в ней философского элемента. К. Вольф заявила об этом уже самим заглавием своей книги «Размышления о Кристе Т.»; Г. Кант сделал размышления композиционным принципом своего романа «Выходные данные»; Ф. Браун своими пьесами и рассказами «Беззаботная жизнь Каста» заставляет размышлять читателя и зрителя; Э. Нойч строит свою книгу «В поисках Гатта» как раздумья о жизненных путях своих современников. Не случайно философ-

---

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения, т. 20, с. 350.

ские и мировоззренческие проблемы занимают видное место в сборнике рассказов А. Зегерс «Странные встречи» и в дневниковой книге Ф. Фюмана «Двадцать два дня, или Половина жизни».

Таким образом, усиление философского начала в творчестве Штриттматтера находится в тесной взаимосвязи и с другими явлениями литературы ГДР. Перед ним встают новые, сложные художественные проблемы. Вплоть до «Оле Бинкопа» творческую манеру Штриттматтера характеризовало весьма отчетливое сочетание эпической непосредственности и поэтической «наивности». С углублением философских размышлений в произведениях Штриттматтера появляются элементы, требующие новых эстетических решений. В частности, появляется более дистанцированное отношение к изображаемому, что дало себя знать уже в «Оле Бинкопе». В дальнейшем Штриттматтер расширяет повествовательную перспективу, меняет угол зрения. В «Голубом соловье» и в «Чудодее II» рассказчик выдвигается как самостоятельная фигура; возникает несколько плоскостей рефлексии: «Мастер-Фави», условная фигура, своего рода «второе я» Станислауса, его «грошовая тетрадка», куда он записывает свои мысли («Чудодей II»). В его повествовании усиливаются сатирически-критические элементы. Все это приводит к изменению структуры, принципов композиции и построения фабулы. При этом возникал вопрос: каким образом сохранить поэтическую непосредственность, как сочетать ее с новым для писателя дистанцированным подходом к реальности? Эта сложная художественная проблема «проигрывается» в «Маленьких историях», что отнюдь не умаляет их значения как произведений самостоятельных; они вовсе не «упражнения», а «опыты» в том смысле, как определял свои произведения Брехт.

Усиление философско-рефлектирующего начала, размышления о нашей причастности к жизни на земле находятся в прямой связи с попыткой запечатлеть, вернуть в наше настоящее ощущения детства. На этой основе и утверждается теперь в творчестве Штриттматтера поэтическая наивность как фундамент эстетического обобщения. В произведениях о природе, особенно в «Голубом соловье», Штриттматтер обращается к впечатлениям детских и юношеских лет, стремится приблизить их к нам так, чтобы они вызывали большие чувства, помогающие жить и позволяющие нам отчетливее понять, в чем заключается человечность; чувства, вооружающие нас в борьбе против несправедливости, против всего, что противоречит нашим общественным идеалам.

Штриттматтер, таким образом, не останавливается на достигнутом; сохраняя верность себе, он непрерывно развивается. Некоторые читатели не соглашались с ним, особенно после появления «Чудодея II», болезненно реагировали на ту критику, которой писатель подвергал недостатки, мешающие претворению в жизнь наших идеалов. К «Чудодею II» они подходили иногда с меркой «Чудодея I», сожалели об утрате непосредственности, которая проистекала из самого повествовательного метода, рассчитанного прежде всего на то, чтобы заставить читателя отождествить себя с героем. Размышления о нашей жизни и месте в ней искусства, раздумья на тихих берегах озер, в осенних лесах, на заснеженных полях ведут к тому, что соотношение между отождествлением и дистанцированием в эпическом мире Штриттматтера изменяется. Так, писатель уже в «Голубом соловье» добавил к эпическому изображению событий вторую плоскость, философски осмысляющую рассказанное. Правда, плоскости эти не всегда удачно совмещаются, особенно резко выступают подчас сатирические и критические элементы. Но это компенсируется использованием стилевых средств, помогающих автору установить особый контакт с читателем, усилить эмоциональное воздействие. При этом Штриттматтер и здесь не сглаживает острые углы. Четыре рассказа, показывающих, как в буржуазном обществе разрушаются большие чувства, не реализуются человеческие возможности, содержат чрезвычайно убедительную критику старого мира. Тетя Элли, распространяющая вокруг себя добро, в конце концов становится жертвой этого общества, так же

как и дядя Филь и дедушка, не способные подняться до осознания своего положения. Штриттматтер не приукрашивает этот тип людей. Он обнажает подлинные социальные антагонизмы.

В «Чудодее II» народное по своему характеру, реалистическое творчество Штриттматтера, обогащенное новым опытом жизни и искусства 60-х годов, получает свое дальнейшее развитие. Писатель заставляет своего героя Станислауса Бюднера сделать значительный шаг вперед на пути к тому, чтобы стать писателем. Автор проводит Станислауса через многие «педагогические провинции», чтобы он смог созреть как человек и писатель, чтобы Роза, девушка, которая его любит, действительно смогла признать его спутником жизни, чтобы он стал отцом своего единственного сына. Сначала Станислаус гостит в доме фабриканта Вайсблатта (с его сыном Иоганнесом Станислаус был связан раньше). Так как Иоганнес совсем опускается и становится основателем секты, Вайсблатт-отец делает Станислауса наследником семейной фирмы. Но именно здесь, в доме Вайсблаттов на Рейне, в западной зоне, Станислаус встречает Розу. Роза — племянница Роллинга, теперь действующего под именем Озеро; через нее в жизнь героя входят коммунисты, о чем он поначалу и не подозревает. Планы старого Вайсблатта рушатся, а Станислаус попадает во вторую «провинцию» — становится придворным поэтом Элли фон Маутенбринк. На этих этапах Станислаус, как и прежде, воспринимает жизнь наивно, притом не в положительном смысле этого слова. Он еще не понимает того, что действительно происходит в мире. Но одно уже очевидно: поэтом реакционного толка он не будет, он не может стать «идиотом напоказ» для власть имущих.

Избежать этой участи он рассчитывает, примкнув к театральной труппе и странствуя с ней по стране. Эти странствия становятся его третьей «педагогической провинцией». Однако и театральная труппа, которая стремится быть прогрессивной, но не находит пути к революционному классу, не может стать подлинным прибежищем для Станислауса, его талант не может раскрыться здесь полностью. Он пытается писать пьесы и здесь впервые наталкивается на суровую критику Розы; теперь он надолго ее теряет. Несмотря на самые лучшие намерения, ему не удается правильно изобразить борьбу коммунистов. Чтобы действительно стать ближе Розе, обрести собственный творческий голос, собственную тему, Станислаус «пролетаризируется». Он становится рабочим на целлюлозной фабрике, где впервые открыто и прямо принимает участие в классовой борьбе. Это важный и решительный шаг в жизни Станислауса. Теперь он уже созрел для следующего этапа — возвращения на родину, на территорию нынешней ГДР, в деревню своих родителей. Здесь он работает в должности секретаря общины, какое-то время занимается своей старой профессией пекаря, пишет корреспонденции в газету — принимает участие в строительстве новой жизни. Он находит в этом обществе свое, принадлежащее ему место, однако пока он еще не может осмыслить эти новые отношения в искусстве.

Э. Штриттматтер вводит своего героя-писателя в новую социалистическую действительность, находящуюся в процессе становления, вводит не как наблюдателя, а как созидателя этой действительности; он ведет его дальше, на следующую ступень, показывает в окружной школе СЕПГ, чтобы герой научился правильно осмысливать все то, что эмпирически узнал из жизни. Одновременно продолжается его необыкновенная любовная история: Станислаус встречает Розу и своего сына, чтобы снова потерять их. Но герой уже обрел самого себя.

«Чудодей» — роман о художнике, и проблемы искусства играют в нем, естественно, значительную роль. Сюда влился и творческий опыт самого Штриттматтера. Вторая книга появилась в то время, когда в литературе ГДР широкое распространение получила тема признания писателя в социалистическом обществе. Размышления о возможностях прозы и поэзии сегодня вовсе не свидетельствуют о тенденции к уходу в писатель-

Б. Брехт и Э. Штриттматтер. Фотография

ское «я», напротив, такое исследование опыта социалистической литературы в социалистическом обществе означает ее обогащение. В своем «Чудодее» Штриттматтер недвусмысленно объявляет себя сторонником реалистического и социалистического искусства. С издевкой и насмешкой говорит он о модернизме. Полемика эта занимает довольно значительное место в первой части второго тома, где под сатирическим прицелом оказывается Иоганнес Вайсблатт и кружок поэтов, поддерживаемых Элли фон Маутенбринк. Сатирический удар направлен здесь против тех, кто собственное чувство растерянности пытается внушить другим. Штриттматтер хочет привести героя к искусству, берущему начало в гуще жизни и оказывающему на нее свое воздействие, к поэзии, воспитывающей в человеке способность к обобщенному видению, вооружающей его уверенностью, помогающей жить. Поэтому поиски собственного художественного почерка становятся для Станислауса одновременно и стремлением к изменению действительности на практике, стремлением к связи с народом. Штриттматтер прямо обращается к своему читателю, рассматривает его как единомышленника. Именно благодаря этому его критический взгляд приобретает позитивный характер.

Важное место в романе занимает художественное исследование того пути, который проделывают «маленькие люди» из Вальдвизена,— пути в строящуюся социалистическую эпоху. К этим людям относятся папаша Густав, матушка Лена, сестры и шурин Станислауса, бургомистр и не в последнюю очередь сам Станислаус. Когда Станислаус приезжает в Вальдвизен, то сразу же чувствуется: здесь он дома, как, впрочем, и сам автор. Тут все знакомо: лес, луга, поля. Нравы и обычаи здешних людей, их особый склад мышления органически входят в созданный художником мир. Время не стояло на месте и в Вальдвизене: это вовсе не какая-нибудь затерявшаяся среди лесов и озер деревня, в которую вернулся человек, жаждущий все изменить. Действительность, которую находит здесь герой, претерпевает революционные преобразования, и он включается в эти преобразования, становится их участником. Жизненная мудрость тружеников, добытая кровью и потом, переливается в реальное созидание. В этом заключается сила партии, и Штриттматтер показывает

эту силу. В образе Рейнгольда он изобразил партийного деятеля, прошедшего через гитлеровский концлагерь, а теперь активно и творчески участвующего в жизни. Штриттматтер показывает связь этого партийного деятеля с народом, изображает его как представителя народных интересов. Почти во всех своих произведениях Штриттматтер изображает партийных работников, но образ Рейнгольда принадлежит к наиболее убедительным.

Реалистическое творчество Штриттматтера, уже ставшее достоянием мировой литературы, определяется не только достоверностью, правдивостью отображения жизни, но и глубоким исследованием того, о чем повествует художник. Созданный писателем мир связан с большими революционными изменениями. Именно здесь, в обществе строящегося социализма, сделал Штриттматтер свои открытия и достиг истинного художественного мастерства. Произведения Штриттматтера отражают те новые, безграничные возможности, которые открывает социализм для человечества, а следовательно — и для искусства.

Geerdts H. J. Probleme der sozialistischen Landliteratur im Werk E. Strittmatters.— In: Geerdts H. J. Literatur unserer Zeit. Rudolstadt, 1961.
Geisthardt H. J. Entdeckung neuer Konfliktgrundlagen.— Kritik in der Zeit: Der Sozialismus — seine Literatur — ihre Entwicklung. Halle (Saale), 1970.
Haase H. Komisches und Tragisches in E. Strittmatters «Ole Bienkopp».— Neue Deutsche Literatur, 1964, N 3.
Jarmatz K. Träume der Wirklichkeit.— Neue Deutsche Literatur, 1972, N 11.
Neubert W. Sicht auf die Welt.— Neue Deutsche Literatur, 1967, N 5.
Plavius H. E. Strittmatters Kleingeschichten.— Sinn und Form, 1971, N 6.
Rindfleisch R. Erwin Strittmatter.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Владимирова И. Проблематика и образы романа Э. Штриттматтера «Оле Бинкоп»: По страницам русской и зарубежной литератур. Ташкент, 1974.
Дымшиц А. Л. Поэзия борьбы и открытий: О романе «Оле Бинкоп».— Иностр. лит., 1965, № 10.
Лейтес Н. С. О романе Э. Штриттматтера «Чудодей»: К проблеме традиций воспитательного и авантюрно-плутовского романа в литературе ГДР.— Учен. зап. Перм. гос. ун-та, 1962, т. 23, вып. 2.
Фортунатова В. А. Традиции и новаторство в творчестве Э. Штриттматтера.— В кн.: Литературные связи и традиции. Горький, 1974, вып. 5.
Штезель И. Д. К вопросу об особенностях стиля Э. Штриттматтера.— В кн.: Вопросы романо-германской филологии и методики преподавания иностранных языков. Ростов н/Д., 1973, вып. 2.
Ишенькина Р. Ф. Мир и герой в романе Э. Штриттматтера «Чудодей».— Учен. зап. Перм. гос. ун-та, 1967, № 157.

Глава двадцать пятая

ГЕРМАН КАНТ

Первый сборник рассказов Германа Канта «Немного о Южных морях» вышел в свет в 1962 г. За последующие годы он стал одним из ведущих писателей республики: действительный член Академии искусств, лауреат многих премий (в том числе Национальной премии, 1973), с 1978 г.— председатель Союза писателей. При этом он не так уж много написал: романы «Актовый зал» (1964), «Выходные данные» (1972), «Местопребывание»[1] (1978), сборник рассказов «Нарушение» (1975), сценарий для фильма по пьесе чешского драматурга В. Блажека (1962), тексты к фотоальбому «В Стокгольме» (1971). Но значение творчества Канта (как и всякого художника) не измеряется количеством написанного. И не только потому, что он художник очень талантливый, а и по причине необычайной типичности, знаменательности всего им созданного в литературе ГДР 60—70-х годов.

Кант родился 14 июня 1926 г. в Гамбурге в пролетарской семье (отец его работал уборщиком улиц и садовником). В гитлеровской Германии Кант не мог и мечтать о получении какого бы то ни было образования, кроме того, что давала восьмилетняя школа. После ее окончания он становится рабочим. В конце войны был призван в вермахт и 1945—1949 гг. провел в польском плену. Там он посещал антифашистскую школу и приобщился к марксистско-ленинскому мировоззрению. По возвращении из плена вступил в СЕПГ, с 1949 по 1952 г. был студентом, а затем преподавателем на рабоче-крестьянском факультете (РКФ) университета в Грайфсвальде. В 1952—1956 гг. Кант изучал германистику в Берлинском университете и работал там же в качестве ассистента. Но вскоре предпочел стезе ученого стезю журналиста: недолгое время занимал редакторскую должность в газете, много писал на самые разные темы, в том числе и по вопросам искусства и литературы.

С одной стороны, путь Канта в литературу обычен для писателя социалистического реализма: в свое время (в начале 30-х годов) и В. Бредель пришел в нее из партийной печати. С другой стороны, путь этот специфичен именно для ГДР, для того исторического периода, который республика переживала в 60—70-е годы.

Фюман, Нолль, Отто, Заковский и другие писатели, примерно одного с Кантом поколения и близкой судьбы, но начавшие печататься лет на восемь-десять раньше, создавая новую литературу, создавали одновременно и самих себя как художников социалистического реализма и как строителей социалистического общества. Кант опубликовал сборник рассказов «Немного о Южных морях» сравнительно поздно, в возрасте тридцати шести лет, когда был уже человеком сложившимся и когда его страна уже имела перед собой не только полное надежд будущее, но и собственную историю за плечами, прошла поучительный, непростой путь практического строительства социализма и стояла перед новым поворотом на этом пути. Указанное обстоятельство (помноженное, разумеется, на талант, на яркую творческую индивидуальность) и породило писателя Г. Канта во всей его типичности и во всей неповторимости.

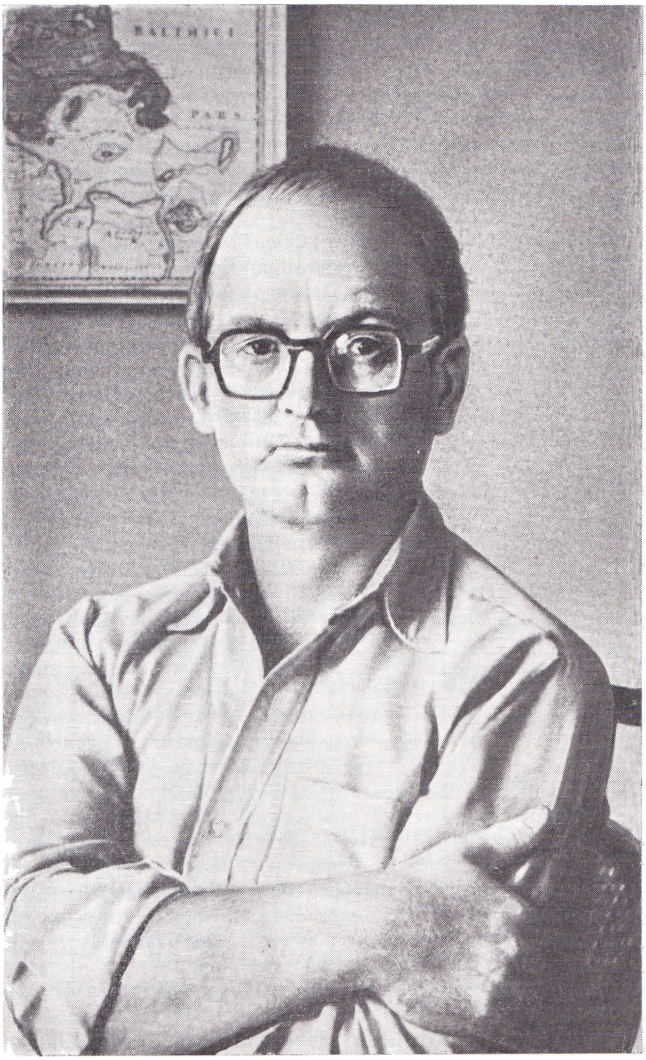
[1] В оригинале роман называется «Aufenthalt». В русском переводе опубликован под названием «Остановка в пути».

Имеется два довольно парадоксальных определения, которые Кант любит повторять в своих статьях и интервью. Первое обозначает литературу как «дисциплинированное излишество», второе утверждает, что «литература должна производить впечатление опечатки». Кантовские произведения — будь то романы или рассказы — выглядят на первый взгляд нагромождением свободно между собою связанных, неплотно друг к другу прилегающих историй, которые то и дело норовят выплеснуться за пределы русла, предопределенного им и без того довольно пунктирно намеченным, разомкнутым сюжетом. В этом смысле они — «излишество». Но и в самом деле весьма «дисциплинированное». Ибо в действительности нижущиеся одна на другую истории никогда не покидают у Канта русла, предуготованного замыслом, главной идеей произведения. Эти истории — то грустные, даже трагические, то добрые, веселые, смешные, то почти незаметно переходящие из одной тональности в другую — создают все вместе необычайно рельефную, подвижную, диалектически сложную и в то же время неразмытую, резко очерченную, мировоззренчески ясную картину действительности. Она субъективно (чаще всего слегка иронически) окрашена и одновременно объективна, потому что слагается — особенно в романах — из множества различнейших точек зрения, аспектов и ракурсов наблюдения бытия, выясненных, выверенных точкой зрения автора.

Пестрота и разноречие кантовских историй вместе со смещающим их изломом иронического авторского взгляда и есть условие, реализующее тезис: «литература должна производить впечатление опечатки». То есть она должна создавать образ действительности несколько остраненной или, по терминологии Брехта, «очужденной», примелькавшиеся обыкновенные черты которой начинают выглядеть странными, необычными. Однако прием «очуждения» у Канта выполняет во многом иную функцию, чем у Брехта. Брехт изображает антагонистические, раздираемые противоречиями общественные отношения, и у него мир остраняется ради разоблачения. Кант по преимуществу изображает жизнь нового общества и, остраняя ее, преследует другую цель. Конечно, она вбирает в себя и вскрытие недостатков, ошибок, и указание на сложность, непрямолинейность пути, по которому движется строящая социализм страна. Цель Канта и в том, чтобы сделать видимым своеобычный путь героя, накладывающийся или не накладывающийся на общий путь страны. И тогда писатель «очуждает» заблуждавшегося в прошлом героя; более того, герой этот сам смеется над собственным прошлым.

Однако главная цель Канта заключается в том, чтобы взглянуть на те или иные отрезки пути, пройденные страной и героем, так, будто результат и сегодня не вполне ясен. Иными словами, он проверяет не только результат, но и средства его достижения. Ибо только так результат может быть окончательно подтвержден и утвержден. Причем не просто со стороны своей неукоснительной обязательности, а и в свете человеческого значения каждого из осуществленных решений, взятых во всей своей многоликой реальности. Тут-то Канту и понадобилось «очуждение» картины жизни. И ему пришлось с жизнью этой — не только частной, но и общественной, даже официальной — вступить в своего рода «приватные» отношения, свести ее с пьедестала. Он способен вступить со своим миром в такие отношения именно потому, что это его собственный, единственно для него мыслимый мир, мир, который в принципиальной своей структуре не вызывает и тени сомнения. Оттого-то писатель и может отпустить шутку в адрес находящихся при исполнении служебных обязанностей пограничников, усмехнуться по поводу чудачеств старой коммунистки или по-панибратски обойтись с будущим министром.

Сборник «Немного о Южных морях» еще не был осуществлением этих принципов, но он представлял собой нечто вроде заявки на будущего Канта. Примечательно, что в «Немного о Южных морях» содержится — когда в зародыше, а когда и в виде художественно более или менее завершенном — почти вся тематика будущих зрелых произведений Канта.



ГЕРМАН КАНТ

Фотография

Сборник слагается из одиннадцати небольших рассказов. Они возвращают читателя ко временам кантовского детства в нацистской Германии, к впечатлениям юного солдата вермахта, проходящего курс перевоспитания в лагере для военнопленных, повествуют о жизни в ГДР и по ту сторону Эльбы. Название сборника полемично. В предисловии к четвертому его изданию (1971) автор пишет: «Если только заманчивые слова „Южное море" заставили вас взять в руки эту книжку, не покупайте ее. Я предлагаю вам лишь *немножко* Южного моря. Тут не идет речь об обрамленных белой пеной коралловых рифах и венках из цветов на груди коричневых островитянок и никто не поет „алахо-оэ". И все-таки если вас влекут приключения и яркие мазки, и своеобразие, и немного душевного тепла, то я со всей присущей мне скромностью говорю вам: я к вашим услугам. И если вы ищите кого-нибудь, кто бы вас насмешил, то я могу похвастать: я тот человек. Я также могу назвать вам людей, которые плакали над той или иной из этих историй, может быть, не очень, но плакали...» [2].

Наиболее интересен в этой книге рассказ «Золото». Сам Кант определяет его жанр как «критические заметки на полях». Это и, правда, изложение писательского кредо автора, только выдержанного в тонах несколько пародийных. Кант поддразнивает читателя, как бы обещая ему занимательную, остросюжетную историю, но так и не доводит ее до конца, потому что то и дело уклоняется в сторону, отвлекаемый любопытной подробностью или гораздо более привлекательной для него самого бытовой историей. В какой-то мере писатель пародирует здесь новейшие увлечения модернистской осколочностью, нецельностью повествования. Но он высмеивает и другое: тягу к голой сюжетной занимательности, насаждаемой литературой тривиальной, «массовой».

Менее всего удались автору те рассказы сборника, тема которых — действительность ГДР. Это тем более бросается в глаза, что созданный двумя годами позднее роман «Актовый зал» (в 1964 г. он печатался в еженедельнике «Форум», а в 1965 г. вышел отдельной книгой) рисует именно эту действительность. Роман сделал имя Канта знаменитым.

Героя «Актового зала» Роберта Исваля, журналиста и рабфаковца самого первого выпуска, попросили сказать речь на торжественном вечере, посвященном закрытию уже сыгравшего свою роль рабоче-крестьянского факультета. До вечера еще целых полгода. И в первый момент Исвалю становится смешно, что директор Мейбаум мог подумать, будто он так долго станет возиться с подготовкой речи. Но неожиданно оказывается, что он никак не может отделаться от мысли о ней, уйти от воспоминаний, связанных с факультетом, с юностью, с началом пути. Посреди редакционной суматохи, отвлекшись от заложенного в пишущую машинку злободневного репортажа, Исваль как бы проваливается в прошлое. И перед читателем встают эпизоды того далекого и недалекого времени, когда он, молодой электрик из провинции, за полночь сидел над книгами, до умопомрачения спорил, решительно влюблялся, совершал непростительные глупости и все-таки рос, креп, созревал. И Исваль принимается шлифовать, оттачивать фрагменты своей будущей речи: «Если бы это зависело от меня, уважаемые слушатели, я не стал бы произносить речей, а поступил бы совершенно иначе: я поднял бы палец и указал на вас — на вас, поступивших в сорок девятом, на каждого из вас в отдельности, и сказал бы: встань, назови свое имя и свою профессию, ту, прежнюю, и настоящую, и садись, ибо это все. Требуются только факты. Итак, факты. Встаньте и покажитесь. Ирмгард Штраух, продавщица,— преподаватель высшей школы; Йоахим Тримборн, рыбак, — химик; Вера Бильферт, швея,— глазной врач. А теперь, пожалуйста, второй ряд: часовщик — физик; парикмахер — специалист по токам высокой частоты; народный полицейский — сотрудник министерства государственной безопасности... Точнее говоря, полковник... Кто и теперь еще не понимает,

---

[2] *Kant H.* Vorrede.— In: Kant H. Ein bisschen Südsee. Berlin, 1971, S. 3.

что́ за люди собрались здесь, кто и теперь еще не видит, что́ такое РКФ, кто и теперь еще не понимает, что́ такое ГДР, того нам просто жаль, тому помочь трудно...». Как видим, жизненная необходимость рабоче-крестьянского факультета для Исваля несомненна: факультет — это часть истории ГДР.

Первые десять-пятнадцать лет существования ГДР ее писатели по преимуществу изображали человека, лишь выпутывающегося из тенет прошлого, только выходящего на прямую дорогу. О том, что его ждет, можно было сказать не больше, чем сказал старый директор гимназии Фюслер в последней строке романа М. В. Шульца «Мы не пыль на ветру» (1962): «Какая бездна надежд...». То был путь к чему-то предвидимому, однако реально еще не достигнутому. И романист по большей части вытягивал его в линию хронологически один за другим следующих дней. Ныне новый человек стал реальностью. И у писателей появляется потребность оглянуться на совершенное им, чтобы лучше постичь построенную им республику, чтобы утвердиться в справедливости и значительности происшедшего. Наконец—чтобы извлечь уроки. Сам Капт сказал об этом так: «В начале 60-х годов появились „Оле Бинкоп", „Расколотое небо", „След камней", немного позже — „Актовый зал". Это связано с тем, что наше общество достигло точки, с которой можно было обозреть пройденное. Мы, так сказать, перевалили через первую большую гору»[3].

Роман «Актовый зал» в самом буквальном смысле этих слов порожден «потребностью оглянуться», причем и с точки зрения содержания, и с точки зрения специфической художественной формы. Роберт Исваль вспоминает, и Роберт Исваль живет в настоящем, постоянно сравнивая, сопоставляя, даже сталкивая то, что было, с тем, что есть. Его сознание — центр, в котором перекрещиваются все линии развития. Это уже само по себе делает роман «антропоцентричным». Но человек важен в нем не только как медиум действия, сюжета, идеи; он и сам — идея, сам — конечная цель. Ведь действительность, которую Капт изображает, воистину человечна, ибо превращение продавщицы в преподавателя высшей школы, рыбака — в химика, швеи — в главного врача — не карьера; это, пользуясь словами Маркса, и есть «подлинное разрешение спора между существованием и сущностью»[4]. «Из всего этого видно,— пишут критики С. и Д. Шленштедты,— какой характер носят воспоминания Исваля у Канта: интерес представляет действительно индивидуальное переживание, действительно отдельный человек и его ответственность. Во фрагменте речи продемонстрировано, как представляет себе Исваль воздействие истории на человека: через судьбу индивидов, которые ее вершат»[5].

Факты, которые выстраивает Исваль в своей так и не произнесенной речи, впечатляющи. Они говорят о возникновении новой интеллигенции, о победе народной власти. И все-таки одних голых фактов, пожалуй, еще мало. Якоб Фильтер, лесоруб, а потом рабфаковец призыва сорок девятого года, стал ныне начальником главного управления министерства, руководителем большого масштаба, с кабинетом, секретаршей, персональной машиной. Ну, чем не карьера в традиционнейшем смысле слова? И надо еще доказать, что новый Якоб Фильтер — не прежний лесоруб и рабфаковец лишь потому, что умудрен опытом, вырос идейно, закалился в борьбе (т. е. стал *индивидом* гораздо более универсальным и свободным), а не потому, что роль начальника поглотила его, оторвала от класса. Иначе слова «народная власть» останутся только вывеской, лишь суммой соцдемографических статистик. Если бы Капт не понимал этого, он не заставил бы своего героя думать и делать то, что он думает и делает. Юбилейная речь не только осталась бы непроизнесенной, она не положила бы начала и внутреннему поиску. Тому поиску, в котором

---

[3] *Grosse A.* Interview mit Hermann Kant.— Weimarer. Beiträge. 1972, N 8, S. 33. Капт называет книги Э. Штриттматтера, К. Вольф, Э. Нойча.

[4] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956, с. 588.

[5] *Schlenstedt S., Schlenstedt D.* Modern erzählt: Zu Strukturen in Hermann Kants Roman «Die Aula».— Neue Deutsche Literatur, 1965, N 12, S. 17—18.

Исваль выступает в двух функциях одновременно: как исследователь и как объект исследования.

История его поколения подается и в качестве личного переживания, и в качестве объективной закономерности. Отсюда сложность плетения повествовательной ткани: столкновения, кажущаяся путаница временных пластов, движение вспять к эпизодам, сценам, конфликтам, выхватываемым памятью из гущи минувших или все еще длящихся событий. В результате провинциальный электрик Исваль и Исваль — столичный журналист, швея Вера Бильферт и глазной врач Вера Исваль, Якоб Фильтер — лесоруб и Якоб Фильтер — ответственный работник то и дело как бы оказываются рядом. Конечно, и для того, чтобы столкнуть их — прежних и нынешних, показать, сколь наивными, неискушенными, зелеными, а в чем-то и неблагополучными были те, прежние. Но это не главное. Порой даже создается впечатление, будто время не властно над ними. Однако это не время, а социальная роль; ее деформирующие силы над ними не властны. И в этом значительнейшее человеческое завоевание социалистического строя. Чтобы его обнажить, Кант и поставил свой эксперимент. Кроме того, сложность архитектоники отражает в какой-то мере и реальную диалектическую сложность, непрямолинейность исторического движения.

Был, например, казус Карла Гейнца Рика — некогда самого активного и жизнерадостного, самого стойкого, самого убежденного среди рабфаковцев, а ныне владельца гамбургской пивной. Были и «темные пятна» на биографии самого Исваля,— скажем, подстроенная им по соображениям шкурным женитьба Герда Трулезанда и Розы Пааль. Примечательно, однако, что путешествие Исваля в минувшее, т. е. осуществленная им проверка прошлого через настоящее и настоящего через прошлое, смывает некоторые «черные пятна». Путешествие это столь укрепило его, что он способен теперь сломать стену отчуждения между собой и Трулезандом, и он может уверенно войти в пивную Рика.

Кант представил в своем романе значительный исторический период — добрых пятнадцать лет истории ГДР. Но то, о чем он рассказывает (да и как рассказывает), вовсе не видится «историей». Никаких эпических событий, никакой суммарной, обобщающей оценки. Герои не ходят на котурнах, напротив, они максимально погружены в повседневность, в стихию студенческого или профессионального быта; их окружает ироническая атмосфера исвалевской критики и самокритики. И все же в целом происходящее не лишено своеобразной значительности. Ее создают правота и неизбежность того нового мира, того нового человека, которые у нас на глазах рождаются.

Торжественное собрание отменили, и речь Исваля, как уже говорилось, так и осталась непроизнесенной. Но это не имеет уже значения. Ни для самого Исваля, который «много месяцев только о ней и думал, внес достаточный беспорядок в собственную жизнь, а потом привел все в порядок...». Ни для синолога доктора Трулезанда, с которым он благодаря этому помирился. Ни для читателя, который получил возможность оглянуться (вместе с автором и его героем) на путь, пройденный республикой и каждым ее гражданином в отдельности, и убедился в верности пройденного пути. О том, сколь он длинен и сколь результативен (в том числе и как путь человека к самому себе), свидетельствуют такие хотя бы страницы романа. Исваль был солдатом вермахта, воевал в Польше и России, даже участвовал в сожжении деревни на Буге; потом очутился в плену. И в романе он получает возможность с дистанции, как бы из будущего взглянуть на это свое прошлое.

Мысли, вращающиеся вокруг речи на торжественном собрании, приводят сотрудника центрального партийного органа Роберта Исваля в архив РКФ. И он не может удержаться от искушения полистать собственное личное дело. Солдатская биография героя предстает перед нами в некоем двойном опосредовании: в восприятии того Исваля, который заполнял анкету в 1949 г., и в восприятии Исваля сегодняшнего. В первые

послевоенные дни он не чувствовал ничего, кроме пустоты и страха. В 1949-м его мучило сознание вины, но он и боялся ее. Теперь он способен увидеть солдата Исваля в контексте немецкой истории. У него и сейчас «спирает дыхание» при воспоминании о сожженной деревне на Буге. Из прожитой жизни и строчки не выкинешь. Однако над нею можно возвыситься, как возвысился над собою — винтиком нацистской военной машины — Роберт Исваль, сделавший свободный, сознательный выбор, Роберт Исваль, вечно ищущий и беспокойный.

Оглядывается назад Герман Кант и в романе «Выходные данные». Это роман, написанный пером уверенным и зрелым, пером, которому в равной мере доступны и искусство рассказывания историй, и техника контрапунктных композиций. Последняя особенно совершенна у Канта там, где первое лицо в повествовании сменяется третьим. Это делали в немецкоязычной литературе многие. Например, М. Фриш в «Монтоке». Но Фриш с помощью этого приема как бы стремился отделить в личности внешнее от внутреннего, посмотреть на нее с разных сторон. И Фриш не скрывал, порой даже подчеркивал переходы от «я» к «он». А у Канта стыки почти неприметны. Это потому, что личность, хоть и рассматривается с разных сторон, мыслится прежде всего как единство, как цельность. Да, человек у Канта противоречив, однако не расщеплен, не амбивалентен.

Главному редактору популярного иллюстрированного журнала Давиду Гроту сообщают, что его намерены назначить министром. Почти вся сознательная жизнь Грота связана с «Нойе берлинер рундшау»: сюда он поступил курьером и, пройдя по многим ступеням редакционной лестницы, в конце концов оказался на самой верхней. И его реакция на перспективу нового назначения — это отрицание, неприятие, внутреннее сопротивление: «Да не хочу я быть министром! Я уже не говорю, что не по моим это способностям, какие там способности, но я и не хочу, не желаю» — так начинается роман. И начало это определяет весь его строй, дух, тональность.

Один лишь день длится непосредственное действие книги, один рабочий день главного редактора еженедельника, в течение которого тот выполняет свои обычные и необычные служебные обязанности. Но мысли Давида Грота по большей части заняты предстоящими жизненными переменами. Порой по ассоциации, а порой будто беспричинно, самопроизвольно мысли эти то и дело обращаются к прошлому — к событиям пятилетней давности, к детству, к годам войны. Фрагменты, перепутанные в пространстве и во времени, постепенно складываются в биографию, в историю героя. Однако биографию, историю, определенным образом выстроенную. Дело в том, что рефлексии Грота, его самоанализ имеют вполне осязаемую цель, пусть и не до конца им осознанную. Цель эта — подтвердить, что он не может, не смеет стать министром. И это, в свою очередь, определяет отбор фактов, эмоциональную их окраску.

Нам демонстрируют юного Грота, когда он, подмастерье берлинского оружейника, с завидной ловкостью подпевает хозяину, всучивающему клиентам дряхлые ружьишки под видом музейной редкости. Мы видим Грота-солдата, охотно позволившего приставить себя к чистке и смазке арсенала генеральских двустволок. Да и Грот более зрелый, уже работающий в «Нойе берлинер рундшау», не всегда ведет себя достойно. Тем более разумно. Однажды, в нарушение законов ГДР и вопреки собственным убеждениям, он купил в Западном Берлине обручальные кольца для себя и своей будущей жены Франциски (что привело к длительному между ними разрыву). Другой раз, напротив, он повел себя как догматик: возненавидел было заведующего фотоотделом Федора Габельсбаха, узнав, что тот, будучи студентом первого курса, принимал весьма пассивное участие в нацистском церемониале сожжения книг. Как-то Грот, находясь по заданию редакции в Западном Берлине, явно превысил полномочия: ввязался в дискуссию с Аденауэром, даже организовал что-то вроде демонстрации протеста. А будучи одним из уполномоченных по проведению денежной реформы и имея при себе колоссальную сумму денег, за-

блудился из легкомыслия и самонадеянности и прибыл на пункт обмена со значительным опозданием, за что и был примерно наказан по партийной линии. Не случайно Йоганна Мюнцер, бывшая издательница «Нойе берлинер рундшау» и первая истинная наставница Грота, прикрикивает на него: «Не все с тобой так просто и никогда не было просто...». Будущий министр являет себя читателю не на трибуне и не во главе совещания, а целиком «приватно».

Еще в «Актовом зале» в отношении Исваля современного к Исвалю прошлому проскальзывала ирония. «Выходные данные» окрашены ею гуще. Здесь она не только ирония дистанции, но и комическое зеркало несовершенств героя как такового, как личности. Ирония распространяется и на окружающую его действительность, потому что Грот — участник большинства рассказанных в романе историй и по большей части явный или скрытый их рассказчик. В магнитное поле насмешливости попадают и прочие персонажи, ибо «так или примерно так» представляет их себе сейчас главный герой. Впрочем, немного меняется и от того, что мы смотрим на персонажей этих глазами его жены Фран, наделенной не меньшим чувством юмора. В результате многим действующим лицам романа присуща некая заостренная чудаковатость. Скажем, велеречивому господину Ратту, повелителю над редакционными курьерами, или язвительному, неуживчивому Габельсбаху, фанатику своего фотографического дела. Даже те, кого Грот глубоко уважает и любит, кому всей душой предан, выглядят подчас смешными. Например, Иоганна Мюнцер — испытанный идейный боец, кладезь знаний и человеческой мудрости. Она принципиально разгуливает в синих чулках, к месту и не к месту ругает авангардистского живописца Архипенко, сбившего якобы с толку ее мужа-художника; она бывает деспотична и взбалмошна.

Любопытно, что ироническая настройка романа помогает по-своему оттенить сложность пути, пройденного республикой. Кто был прав в споре о фельдмаршале Мольтке — советский комендант городка Пархим Василий Васильевич Спиридонов или антифашист, бывший узник гестапо, а ныне обер-бургомистр Фриц Андерман? Пархим — родина Мольтке-старшего, там ему воздвигли памятник, вообще его всячески чтили. Оттого Спиридонов полагал, что не следует ускорять ход событий и отнимать у пархимских обывателей их привычный кумир. А Фриц Андерман был скор на руку. И Спиридонов, приятель Иоганны Мюнцер, «одолжил» у нее Давида Грота, знатока военной истории, чтобы с его помощью переубедить упрямого бургомистра. Поскольку в кабинете последнего шли какие-то неотложные совещания, Грота усадили в приемной, и секретарша носила туда-сюда письменные вопросы и ответы... Тогда Андерман уложил заезжего «эксперта» на обе лопатки. Впрочем, спор между бургомистром и комендантом не столько касался Мольтке, сколько форм и методов воспитания нового человека. В этом смысле годы спустя получил свой урок и Фриц Андерман. Во время берлинских событий 1953 г. его чуть не разорвала подстрекаемая провокаторами толпа.

«...И тут он понял: он оказался мечтателем; он верил, что за ним, плечом к плечу с ним идут те, кто сейчас снова стоит перед ним, кто теснит его... Восемь лет минуло с тех пор, как он пришел к ним, восемь лет, и он полагал: раз эти годы так отличались от предыдущих, то и люди за эти годы стали совсем другими, чем были прежде. Что ж, кое для кого это было справедливо, и Фрицу Андерману повезло вдвойне: они вырвали его из ловушки, в которой он оказался между столбом и направленной людской яростью; так он сохранил жизнь, и так он сохранил надежду». Последний отрывок выдержан совсем в ином стиле, чем шутливый рассказ о соревновании знатоков военной истории. Здесь речь идет об истинной боли, о непоколебимой вере. Но не стоит думать, будто Кант позволяет себе быть легкомысленным, пока речь идет как бы о «пустяках», и становится серьезным, как только касается подобающих материй. В известном смысле он всегда серьезен. Ведь не случайно Андерман — герой обоих фрагментов. Тогда, в Пархиме, он доказал, что фельд-

маршал Мольтке был реакционером, и новая власть не должна оставлять на площади его памятник. Однако эта победа уже несла в себе зерна будущего полученного им урока. В этом отчасти источник комизма того, пархимского, эпизода. Так комедия соприкасается с трагедией, даже просветляет трагедию. Жизнь, взятая в своем личностном, в своем человеческом аспекте, всегда богата такими смещениями, чревата такими уроками.

И применительно к самому Давиду Гроту ирония — вещь серьезная, может быть, даже особенно серьезная. Если угодно, именно с ее помощью герой, так сказать, испытывается на разрыв. Грот подбирает доводы против своего назначения министром: тщательно выискивает, тщательно взвешивает все свои слабости, недостатки, промахи. Но — странное дело — по мере развития романа все явственнее начинает проступать иной, этому противодействующий ход его (и авторской) мысли. В портрете Давида Грота все более преобладают черты человека, росшего, созревавшего со своей страной, человека, всем ей обязанного, идеалы, успехи которого — ее идеалы и ее успехи. Сын рабочего, покончившего с собой в знак протеста против несправедливости фашистского строя и войны, мальчик, которого морально истязал тупой нацист-учитель, Давид Грот, естественно, пришел в ряды строителей социализма. Главное, что он здесь искал и что нашел — это не непреходящее сияние безошибочности, а справедливость и человечность. Давид Грот выдержал испытание на разрыв, и испытание на разрыв выдержала его страна...

В уже цитировавшемся выше интервью Кант сказал по поводу «Выходных данных»: «Хотя роман этот и вращается вокруг *одного* человека, он является произведением абсолютно антиэгоцентрическим. Я хочу подчеркнуть, как важно для меня, что ценность некоей личности измеряется, помимо всего прочего, ее сознанием, которое содержит в себе воздействие многих и многих. Тот, кто знает, чем он обязан тысяче различнейших людей, тот постиг кое-что о существовании особи в нашем обществе» [6].

Рассказы, собранные в книге «Нарушение»,— это как бы мост между «Выходными данными» и «Местопребыванием». И не только потому, что в книге этой под названием «Жизнеописание, часть вторая» помещен фрагмент из будущего романа. Рассказы продолжают, а в чем-то и развивают, совершенствуют как проблематику кантовских романов, так и их манеру, стиль. Тем более что между малой и большой прозой у этого писателя не существует какой бы то ни было жанровой пропасти: рассказ Канта — сюжетно аморфный, разомкнутый, густо окрашенный индивидуальностью рассказчика — и в самом деле почти всегда потенциальный романный фрагмент, «история». В книге таких «историй» семь. Они неравноценны. Наиболее удачны в художественном отношении и наиболее показательны с точки зрения подхода к жизни и к ее образному воссозданию та, что дала название всему сборнику, и рассказ «Ржавчина».

Рассказ «Нарушение» повествует о происшествии трагикомическом, но настолько простом, что обычный человек вряд ли бы им заинтересовался. Заинтересоваться им способен только писатель. Впрочем, наверное, тоже не всякий. Рассказчик (и в данном случае это, надо думать, сам Кант) едет в Западную Германию. На пограничном пункте его просят прихватить древнюю старушку, перебирающуюся на жительство к родственникам в ФРГ: всего каких-нибудь двести метров, до пограничного пункта на той стороне, а там ее заберет племянник. Но они не проехали и пятидесяти метров, а старушка, упорно принимающая рассказчика за племянника Зигфрида, требует остановки, чтобы убедиться, не пропали ли картины, упакованные в одном из бесчисленных баулов. Здесь останавливаться строжайше воспрещено, но он все-таки останавливается и послушно распаковывает баул: так проще. И пограничники делают вид, будто этого не замечают: «Глянув на маленькую фрау Шмидт, тяжело встревоженный солдат и его товарищи приняли решение лучше смотреть в сторону врага. Только бы они не подумали, что я заметил, как они то

[6] *Grosse A.* Interview mit Hermann Kant, S. 61.

и дело пренебрегают общественной бдительностью ради удовлетворения личного любопытства!» А через каких-нибудь сто метров фрау Шмидт снова требует остановки: на этот раз она собралась умирать. И рассказчик думает об абсурдности всей ситуации. На одной стороне старушку уже выписали, на другой еще не прописали: сомнительно, примет ли ничью старушку боженька... Впрочем, все кончилось хорошо. Фрау Шмидт не умерла, племянник Зигфрид нашелся, рассказчик сдал ее ему с рук на руки. Рассказ полон бытовых деталей, описанных с мягким юмором. Но он одновременно и параболичен. Вместе с автором читатель задумывается над состоянием современного мира.

«Ржавчина»[7] как бы продолжает «Нарушение» — и по форме, и по мысли. Опять рассказчик (вероятно, снова сам Кант) едет в автомобиле. Только на этот раз он возвращается с какого-то мероприятия в глухом уголке Мекленбурга и его пассажиры — не старенькая фрау Шмидт, а жена и тринадцатилетняя дочь. Они едут в Берлин по той же дороге, по которой полтора столетия назад везли скончавшуюся прусскую королеву Луизу, современницу Наполеона. И дорога эта будит тяжелые воспоминания. Разумеется, не из-за королевы Луизы. Путь Канта, как вехами, отмечен названиями бывших нацистских концлагерей: «...Равенсбрюк на окраине Фюрстенберга — это еще далеко не конец нашего пути. Виднеется Гранзее, который, однако, не вызывает у меня никаких убийственных ассоциаций, но это лишь означает, что я ничего такого не знаю — скажем так: Гранзее был обыкновенным городишкой, обыкновенным городишкой между Равенсбрюком и Заксенхаузеном». А потом машина увязает в болоте, и единственное существо, оказавшееся поблизости, чтобы помочь терпящим бедствие,— это полусумасшедший и жалкий старик, обломок «имперского духа», существо почти доисторическое в глазах тринадцатилетней дочери.

Кант начинает свою, все время уклоняющуюся в сторону, рассказанную с иронией и с болью, историю не с начала, а с конца. С того, как он — человек в пестром галстуке и приличном пиджаке, но раздетый и грязный ниже пояса — победно ведет свою машину с женщиной, девочкой и собакой на заднем сидении к Берлину. Это история о ржавчине — не только о том ржавом плуге, за который посреди лужи зацепилась машина, а и о следах ржавчины на карте страны и на душах ее людей, в том числе и тех, что едут в освобожденной от плена машине.

У Роберта Исваля, у Давида Грота да и у Германа Канта из «Ржавчины» за спиной лежала страна, ГДР, ее свершения, ее победы. Они в известной степени выверялись личностью героя, путями ее становления и развития. Но были одновременно и для нее самой гарантией: движение характера одобрялось, поскольку совпадало с историческим, социальным движением, результаты которого налицо. В романе «Местопребывание» все выглядит несколько иначе. И здесь герой (а вместе с ним и автор) оглядывается на прошлое. Но, во-первых, это другое прошлое, а, во-вторых, оно если и рассматривается из настоящего, то лишь в подтексте. Само же действие романа ни разу не пересекает временную границу 1949 г. И это момент существенный. Перед нами роман все того же типа: т. е. «антропоцентрический», нацеленный на индивидуальность, на ее психологию. Более того, «Местопребывание» представляет такой тип романа, возможно, в наиболее чистой форме. Ибо личность в нем, лишенная видимой общественной опоры, как бы предоставлена самой себе, даже опрокинута в самое себя. И потому «Местопребывание» — в степени еще гораздо большей, чем «Актовый зал» или «Выходные данные»,— рассказ о самом себе. Дело даже не в том, что и Кант, и его герой Марк Нибур родились в 1926 г. на севере Германии, что у обоих знаме-

---

[7] Его название в оригинале («Schüttelrost») построено на непереводимой игре слов: «schütteln» — значит «трясти», «Rost» — «ржавчина»; но в немецком языке существует еще и очень похожее словосочетание «Schüttelfrost», означающее «озноб».

нитые фамилии[8], что оба с 1945 по 1949 г. пребывали в польском плену; в конце концов каждый кантовский роман в чем-то автобиографичен. Дело в том, как об этом пребывании в плену рассказано.

Критик Р. Мельхерт полагает, что главный здесь прием — гротеск, и уточняет свою мысль: «Гротескное у Германа Канта — это не сатира (или сатира лишь в отдельных случаях), а нечто грубое, горькое, заостренное, нечто нарочито неслыханное, которое не желает оставаться неуслышанным, неувиденным, непрочитанным...»[9]. Наблюдение Мельхерта не лишено оснований: гротеск выполняет в этом романе функцию, сходную с той, какую имела в «Выходных данных» ирония. Герой и окружающая его действительность испытываются на разрыв. Но действительности разные, да и герой пребывает по отношению к ним в весьма несходных позициях; так что меняется и прием. Он острее, выпуклее, преувеличеннее. Однако сразу бросается в глаза, что степень условности изображаемого, степень его дистилляции при этом не возрастает. Герой также погружен в быт — пусть на этот раз в быт лагерный, даже тюремный. Более того, движения души Нибура обусловливаются столь разительными и точными подробностями, столь тонкими нюансами, что наличие чисто автобиографического, интимного опыта представляется чуть ли не неизбежностью.

Марку Нибуру, наборщику в провинциальном городишке Марне, едва исполнилось восемнадцать лет, когда его поздней осенью 44-го года забрали на фронт. Он участвовал в двух-трех перестрелках, даже кого-то убил. А потом все разбежались. И наш герой, укрывшись под кроватью у крестьянина, был оттуда извлечен и оказался в плену. (История пленения Нибура и есть тот отрывок, который под названием «Жизнеописание, часть вторая» был включен в книгу «Нарушение».) Он кочевал по лагерям и госпиталям, набираясь ума-разума в беседах то с советской женщиной-врачом из Баку, то с неким бывшим, не слишком к нацистам расположенным банкиром, пока не попал в Варшаву. Там одной пожилой польке показалось, будто она узнала в нем эсэсовского карателя из Люблина, убийцу ее дочери. Нибур угодил в тюрьму, и разбирательство его дела затянулось на долгих тринадцать месяцев. Это могло стать сюжетом для чуть ли не романа приключенческого, во всяком случае ладно и крепко скроенного. И это мог быть роман о вопиющей несправедливости, ожесточающей, озлобляющей несправедливости. А Кант написал иное.

В 1974 г. в Берлине вышел сборник под названием «Первый миг свободы». По замыслу составителей каждому из авторов надлежало запечатлеть тот момент, в который жизнь его повернулась лицом к новому и началось его воспитание как будущего гражданина ГДР. Кант передал в этот сборник отрывок «Жизнеописание, часть вторая» (там отрывок этот и был напечатан впервые). Прочие участники сборника если и касались плена, так той его минуты, когда раскрывались ворота лагеря. А Кант считает своим «первым мигом свободы» как раз начало плена, начало, за которым последовали лагерь и даже тюрьма. И он объясняет это так: «Моя полемика была направлена против представлений, будто пребывание в плену — это нечто чисто негативное. Мне же (по крайней мере позднее, когда я приобщился к активной антифашистской деятельности) стало ясно, что, оказавшись в плену, я получил свой шанс, ибо освободился из куда более страшного плена». Собственно, об этом Кант и ведет свой рассказ в «Местопребывании». Он и строит его соответственно. Перед нами повествование намеренно аморфное, включающее в себя многочисленные отступления о детстве героя, его отце и матери, родных и неродных тетушках. Действие развертывается медленно, движется как бы неуверенно, зигзагами, прерываемое авторскими соображениями и размышлениями о многих и разных предметах. «Я чувствую себя вправе,— поясняет повествователь,— рассказывать эту историю так, как я ее рас-

---

[8] Бартольд Нибур (Barthold Niebuhr, 1776—1831) — выдающийся немецкий историк, специалист по древнему Риму.

[9] *Melchert R.* Ein deutscher Bildungsroman.— Sinn und Form, 1977, N 4, S. 891—892.

сказываю, потому что все именно так и происходило. У меня нет никакого другого оправдания, но другого мне и не нужно».

Следовательно, оправдание рассказанной Г. Кантом истории — именно в ее достоверности. Это как бы кусок человеческой жизни, реально прожитой, и незамысловато пересказанный кусок, а не романная фабула, все друг с другом вяжущая. Тем удивительнее, что в этой манере описано не ожесточение невинно обвиненного, а его позитивное антифашистское воспитание. Ведь вариант менее вероятный требует для своего художественного обоснования более густой цепи случайностей — иными словами, сюжета обобщенного, условного, а не зиждящегося на единичном действительном событии. Но у Канта решает именно действительность события. Мы имеем дело с судьбой необычной, как будто нетипичной. Однако реалистическая типизация — это не только освещение показательных и распространенных характеров, показательной и распространенной среды. Все дело в их взаимодействии, во взаимном влиянии, в диалектической связи. Если в реализме XIX в. центр тяжести так или иначе приходился на обстоятельства, то реализм века XX-го во все большей мере переносит его на характеры. И связь от этого не нарушается, не слабеет, может быть, даже крепнет. Но при условии, что в изображении преобладает (как ни парадоксально) крупный план, что личность подается подробно, дифференцированно.

Хотя юный наборщик Нибур и недолюбливал фашизм, к отправке на фронт, где уже погибли и отец, и старший брат, он отнесся как к неизбежности, а в плену даже участвовал в акциях саботажа. Оттого к случившемуся с ним в Варшаве он был совершенно не подготовлен. Первой его реакцией был и страх, что его могут расстрелять без суда и следствия, и одновременно наивное, почти детское ощущение нереальности, немыслимости происходящего. В таком состоянии ошеломления он и попал в одиночную камеру. Впрочем, и там Нибур не был вовсе отрезан от окружающего: его выводили на работу, он посещал лазарет, а однажды, когда в одиночке делали дезинфекцию, его поместили среди польских уголовников. И впечатления эти — именно по причине своей необыденности — оставляли в сознании глубокий след. Кроме того, каждый раз доставало времени подумать, переварить увиденное и услышанное.

Новое представление героя о жизни, о фашизме, о войне и о своей ко всему этому причастности слагалось из разрозненных, противоречивых, неплотно друг к другу прилегающих осколков воспринятой им действительности. Однако началось все это еще до тюрьмы. И прежде всего с бесед, которые вела с ним советский врач, любительница римской истории, заинтересовавшаяся его возможным родством со знаменитым Бартольдом Нибуром. Именно тогда ему довелось впервые задуматься над тем, что́ значит быть сегодня немцем: «Немец. Немецкий немец. Немец как Лютер. Немец как Гёте. Немец как Гейне. Как Гейне? Немец? Что скажут на это немцы?.. Ах, вечно они со своим Гейне. Я имею в виду: вечно эта русская врачиха с нашим Гейне». Между «русской врачихой» и Нибуром возникло нечто вроде взаимной симпатии. И для будущего Нибура это в высшей степени существенно: «Лишь потому,— поясняет он,— что наладился самый что ни на есть личный контакт, я сумел постичь важные вещи». Нибур по преимуществу все так и постигает: сугубо индивидуально, через самое что ни на есть внутреннее отношение к внешнему.

Как-то его, тогда еще просто военнопленного, послали копать могилку для умершего польского ребенка. Но засыпали могилку сами поляки: немца семья не подпустила. Тогда он, может быть, еще и не понял, однако уже почувствовал, какая возникла пропасть. Другой раз в приемной тюремного врача молоденькая проститутка сыграла для Нибура сексуальную сценку, а когда ей сказали, что он здесь содержится как эсэсовец, как убийца, ее чуть не стошнило. Рядом с тюремным корпусом Нибур разбирал брандмауэр полуразрушенного дома и нашел школьный пенал с надписью: «Ядвига Серп, Пасха, 1934». Вроде бы и ничего

особенного, а он навоображал себе девочку, ее семью, весь дом с многочисленными жильцами. И сквозь это лирическое, эмоциональное, во многом фиктивное переживание заглянул в трагедию Польши.

Нибура возили для опознания на другой конец Варшавы. Машина испортилась, и назад пришлось возвращаться пешком. «Усталый лейтенант», его следователь, опасаясь как бы варшавяне не учинили самосуд над конвоируемым немцем, устроил все так, что возвращение в тюрьму выглядело невинной прогулкой. Даже такой фикции человеческого контакта оказалось достаточным, чтобы Нибур, пройдя по следам сражавшейся и казнимой Варшавы, прикоснулся к ней изнутри. И то, что он увидел, потрясло. Например, церковь, которую его соотечественники — народ основательный и аккуратный — оставили нетронутой посреди мертвой пустыни развалин,— «храм божий, вид на который расчистил дьявол».

К этому времени Нибура перевели в большую камеру, где содержалось около сотни военных преступников: два генерала, хауптштурмфюрер СС, комиссар гестапо и множество других убийц, палачей, садистов или просто послушных исполнителей преступных приказов. Вроде майора Линденбройха, на совести у которого не меньше покойников, чем у эсэсовца или гестаповца. И, воротившись с «прогулки», Нибур заявляет соседям по камере: «Я не желаю иметь с вами ничего общего!» И тогда хауптштурмфюрер, фактически главное лицо в камере, вносит свою лепту в положительное нибуровское воспитание. Эсэсовец растолковывает герою, что без таких, как он, простых солдат, молчаливых и исполнительных, никакие карательные акции не были бы возможны. В конце концов Нибур оказывается способным взглянуть на себя и окружающее «польскими глазами». В этом его решительное отличие, скажем, от генерала Айзенштека, упорно, тупо твердящего, будто расстрелы заложников являлись оправданной военной необходимостью. И о вступившем в спор с генералом, в спор со всем старым и привычным миром, Нибуре сказано: «...Я еще никогда не был так свободен, как в это мгновение».

Пока речь шла по преимуществу о том, что воспитывало героя, можно сказать, от противного. Но на его пути встречалось и немало позитивных примеров. Не только советский врач из Баку, но и польский тюремный врач. Фашисты уничтожили всю его семью. И все же, когда Нибур сломал руку, польский врач, хоть и считал его убийцей, руку ему вылечил, как ранее советский врач вылечил его обмороженные ступни. И в этом враче, а равно и в «усталом лейтенанте», Нибура потрясло нерушимое чувство справедливости. А пани Бася, под надзором которой герой сортировал сименсовское оборудование, воплощала в его глазах человечность. И человечность воплощали даже некоторые из польских уголовников: они сообщили прокурору, что Нибур, по их мнению, не мог быть преступником. А соприкосновение с человечностью — и парадоксально, и логично — заставляло предъявить самому себе самый высокий счет: да, он не был преступником, но оказаться им мог, потому что «пошел не добровольно, но все-таки пошел...».

Роман Г. Отто «Ложь» (1956) сюжетно сходен с «Местопребыванием». Речь там идет о перевоспитании солдата вермахта в советскому плену. Хотя Отто в том или ином смысле опирался на материал автобиографический, использовал он этот материал для строительства сюжета, от личности своей отвлеченного. Вымышлены, условны у него, может быть, и не сами события, а их роль в судьбе героя. Герой идет кратчайшим (наиболее логичным) путем от причины к следствию, и чуть ли не каждый его шаг скоординирован с ожидаемым финалом. С этой точки зрения сюжет «Лжи» типичен, даже образцов, но и в некотором роде дидактичен. Через двадцать лет Г. Кант подхватил тему, в которой Отто был пионером, но решил ее — на новом витке литературного развития — иначе.

«Мне хочется еще кое-что сказать о кислой капусте; мне хочется по этому поводу рассказать...» — так вводится очередной эпизод «Местопребывания». Перед нами мир не непосредственно зафиксированный в действиях, а мир опосредованный, мир рассказываемый. И в нем существует и

независимый от героя повествователь, отделенный от изображаемого дистанцией времени. «Конечно,— говорит он в одном месте,— я превращаю в слова, образы, представления, мысли нечто, существовавшее поначалу лишь в виде предчувствий». «Поскольку,— признается он в другом месте,— это было так давно, в изложение событий проникло немало оценочного».

Г. Отто в романе «Ложь» подчеркивал по преимуществу показательное, общее в пути своего героя к прозрению. Г. Кант в «Местопребывании» делает упор на единичности, неповторимости, индивидуальной окрашенности пути Нибура. История Нибура неповторима не только потому, что не каждый же немецкий военнопленный угодил в варшавскую тюрьму по ошибочному подозрению. Неповторим, единичен и путь его прозрения, его перевоспитания. Даже среди тех, кто, как и он, побывал в тюрьме, лишь ему попал в руки пенал Ядвиги Серп, только для него под дверью тюремного врача исполнялся «любовный танец», лишь его одного «усталый лейтенант» сопровождал на прогулке по разрушенной Варшаве. И расстояние, пройденное им, отнюдь не было кратчайшим. Так Кант спускается (а, может, и поднимается) до уровня отдельного человека. Отдельный, каждый ценен и сам по себе; гармоничное, гуманистическое общество стремится обеспечить ему счастье. Однако на самоценности индивида, как на острие иглы, реалистический роман не построишь.

Нибур тоже типичен. Типичен именно в качестве образца неповторимо-индивидуального постижения общих исторических истин. Сотни и тысячи читателей узнают в нем себя. Но не потому, что с ними случилось то же самое, а потому, что какой-то другой ряд событий и факторов так же воздействовал на их эмоции, сознание, психику. То есть воздействовал сложно и неоднозначно, вводя в игру и прошлое этих людей, и их душевные склонности, и специфические особенности момента, и даже простую случайность. В этом художественная и идейная убедительность «Местопребывания».

Г. Кант пишет о своих, особых, о немецких проблемах. И в то же время его решительный поворот к личности, к человеку знаменателен, общезначим. Ведь лирические, «антропоцентрические» романные формы в идеале по-настоящему адекватны лишь порожденному социалистической действительностью и социалистическим мировоззрением содержанию. Литература — это *человековедение*; главное в ней — изображение человека, поданного во всей полноте, во всем многообразии своих жизненных связей. Некогда такие полнота и многообразие были утопией. Реальность социализма дает утопии зримое воплощение — человека, каждым нервом своим, каждым помыслом сродненного с действительностью, человека, который идет через мир и через которого мир проходит.

Auer A. Eine einfache Sache: Zu dem Roman «Die Aula» von H. Kant.— In: Auer A. Standorte — Erkundungen. Halle (Saale). 1967.
Grosse A. Vom Wert der Geschichte.— Weimarer Beiträge. 1972. N 8.
Kähler H. «Die Aula» — eine Laudatio auf die DDR.— Kritik in der Zeit. Der Sozialismus — seine Literatur —ihre Entwicklung. Halle (Saale). 1970.
Liersch W. Herman Kant: Das Impressum.— Weimarer Beiträge. 1972. N 10.
Neubert W. Hermann Kant. «Die Aula».— In: Neubert W. Die Wandlung des Juvenal. Berlin. 1966.
Schlenstedt S., Schlenstedt D. Modern erzählt: Zu Strukturen in Hermann Kants Roman «Die Aula».— Neue Deutsche Literatur, 1965, N 12.
Simons E. Geschichtsbewusstsein und Selbstverständnis im Schaffen von Hermann Kant.— In: Weggenossen: Fünfzehn Schriftsteller der DDR. Leipzig. 1975.
Spiewok W. Hermann Kant.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974. Bd. 1.
Нойберт В. Комическое и сатирическое в романе Г. Канта «Актовый зал».— В кн.: Верность правде жизни. М., 1969.
Топер П. М. Судьба поколения.— Иностр. лит., 1974, № 5.

Глава двадцать шестая

ФРАНЦ ФЮМАН

В книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973), свободно совмещающей дневниковые записи путешественника с отчетом о смысле прожитых лет, Ф. Фюман неоднократно возвращался к размышлениям о своем месте в литературе ГДР. Лауреат Национальной премии, а также других крупнейших литературных премий ГДР — имени Г. Манна и И. Бехера, он сомневался, в достаточной ли мере исполнил свое писательское предназначение. Его «частная доля» в решении общей задачи ясна для него в том посильном и, надо сказать, немалом вкладе, который он внес в литературу для детей. Фюман — автор исполненных поэзии детских книжек: «В поисках волшебной пестрой птицы» (1960), «Забавный букварь зверей» (1962). С большим тактом и проникновенностью он пересказал для подрастающих читателей бессмертную «Одиссею» Гомера (1958), «Сон в летнюю ночь», «Зимнюю сказку», «Бурю» Шекспира. В этих и выполненных в последние годы переложениях — «Рейнеке-Лис» (1966), «Песнь о Нибелунгах» (1971), «Прометей» (1974) — писатель считал своей целью пробудить интерес детей к оригиналу, передать — на доступном им уровне — суть его содержания и предощущение стиля и формы.

Есть и другая область литературной работы, которая постоянно привлекает Фюмана,— поэтический перевод. Он переводил из чешской, польской, венгерской поэзии. Его особое достижение — переводы А. Йожефа.

Но в чем же то специфически фюмановское, что отличает главное из сделанного им — его лирику (стихи и поэму), его прозу — рассказы, повести, репортажи, путевые заметки?

Особенностью творчества Фюмана долгое время считалась сосредоточенность на расчете с фашистским прошлым. «Я не могу уйти от этой темы» [1],— заявлял писатель в 1970 г., уже после того, как были опубликованы его многочисленные произведения о трагических уроках фашизма и мировой войны — книги, сыгравшие значительную роль в развитии литературы ГДР. Внимание к сознанию человека, некогда воспринявшего ложь фашистской идеологии, а затем с немалым трудом разорвавшего ее путы и пришедшего к принципиально иному мировоззрению, определено для Фюмана и тем, что таковы были вехи его собственной биографии.

Франц Фюман родился 15 января 1922 г. в судетском городке Рокитнице. Население состояло из чехов и немцев. Отец писателя был немцем, с трудом добившимся относительного благосостояния, владельцем аптеки и небольшой фармацевтической фабрики — представителем тех самых мелкобуржуазных слоев, которые, как известно, наиболее легко восприняли демагогические обещания Гитлера. Мучимый честолюбивым стремлением укрепить связи с городской знатью, отец ценой немалых усилий определил двенадцатилетнего мальчика в привилегированный иезуитский интернат. Впоследствии он приветствовал его вступление в местную молодежную спортивную организацию фашистского толка. Среди судетских немцев националистические идеи часто находили особенно рьяных приверженцев. «Мы хотим в наш дом, в наш рейх!» — скандировала молодежь,

[1] Вопр. лит., 1970, № 12, с. 149.

собравшаяся в 1938 г. на имперских спортивных играх в Бреслау. Соревнования удостоил своим посещением Гитлер. В рядах приветствовавших его колонн был и Фюман.

Не один и не два раза Фюман возвращался впоследствии в своем творчестве к образу отца и картинам детства. Он писал о детстве поразному, порой преобразуя факты вымыслом, порой стремясь к строгой автобиографичности. В оценке прошлого он беспощаден. Но всегда в своих воспоминаниях Фюман стремится к особого рода точности — точности всесторонней оценки взрастившей его жизни. Было бы непростительным упрощением, считал он, видеть в людях, поддавшихся влиянию фашистской идеологии, одно темное. Было бы непростительным упрощением полагать, что эта идеология поглотила сознание и чувства человека целиком, не оставив ничего противившегося господствовавшей в государстве лжи.

Среди многих других писателей ГДР Фюман стал одним из самых терпеливых исследователей сознания своего поколения. По его собственным шутливо-серьезным словам, он одержим почти «маниакальным» стремлением «спуститься до той точки, начиная с которой человек становится общественно детерминированным существом, или, применительно к моей конкретной жизни, до той самой точки, начиная с которой я мог бы сказать: с этого момента я стал фашистом» [2].

Большинство своих произведений Фюман будет вновь и вновь посвящать теме войны и фашистского прошлого. Но при всей определенности предмета непосредственного художественного исследования (феномен фашизма) речь у Фюмана идет еще и о других, незыблемых основах жизни, о нормах естественных, не исковерканных фашизмом отношений между человеком и миром, человеком и другими людьми. В сопоставлении с этим постоянно присутствующим планом отчетливее проступает вымороченность фашистского рейха, ложь гитлеровских лозунгов, бесчеловечность политики. В произведениях, повествующих о страшных годах фашистского господства, Фюман постоянно пишет еще и о задаче найти себя вопреки господствовавшей фашистской идеологии. Какой бы теме ни были посвящены его книги, они пронизаны размышлениями о социальных условиях, которые нужны, чтобы, пользуясь словами самого писателя, свободное развитие каждого человека стало условием общего свободного развития (так определяет для себя Фюман существо социализма). Для достижения этой задачи он и занимается исследованием сознания, начиная с первых шагов формирования личности.

Начинать с начала... Это значит — с детства. Того самого детства, общую атмосферу которого в родительском доме писатель определил как «соединение мелкобуржуазности и фашизма». Но это же детство одарило его миром преданий и сказок: «Я родом из мест,— говорил он впоследствии,— где сказка чувствует себя как дома. Это долина в Исполиновых горах, каждую зиму ее заносило снегом, и приходилось разгребать глубокие заносы. Там были скалы и ущелья, гроты и рудники, там жил Рюбецаль, а гномы, феи и привидения были так же обычны, как деревья и камни» [3].

Жизнь постоянно обнаруживала два лица, два попеременно выходящих на поверхность слоя. Много позднее, в первых главах повести «Еврейский автомобиль» (1962) и потом в не лишенных автобиографичности рассказах конца 60-х — начала 70-х годов (книга «Жонглер в кино» — 1970), Фюман написал, какой бездушностью оборачивался строгий распорядок домашнего уклада, как поразительно сочеталась доброта родителей с жестокостью и нетерпимостью к людям иного социального круга. Детство было воспроизведено в его неповторимости и в то же время рассмотрено как социально типичное. Выходя за порог, ребенок открывал для себя мир («Мальчик открывает сад» — так названо одно из лучших сти-

---

[2] *Fühmann F.* Zweiundzwanzig Tage, oder die Hälfte des Lebens. Rostock, 1973, S. 94.
[3] *Фюман Ф.* В замыслах недостатка нет.— Иностр. лит., 1973, № 11, с. 231.

ФРАНЦ ФЮМАН
Фотография

хотворений Фюмана, и об этом событии рассказано как о захватывающем, волшебном). Но очень скоро детское сознание пронзает подозрение, что в жизни скрыты немыслимая подлость, несправедливость, притеснение. Когда из благополучного чинного дома выгоняют бабушку, мальчику кажется, будто все рухнуло (рассказ «Изгнание бабушки»). Во всех рассказах Фюмана о буржуазных детях, детях из того самого круга, откуда вышел он сам, случается нечто непоправимое, разрушающее в детской душе чувство справедливости. Послушный подросток должен ежедневно выносить на ступеньки парадного остатки обеда для приходящих за милостыней нищих (рассказ «Жонглер в кино» из одноименной книги). До определенного времени этот обычай кажется ему проявлением родительского добросердечия. Но вот пришелец просит неположенного — вымолить поддержку отца (чтобы выступить перед собравшейся в кинотеатре публикой). Искусственность отцовской доброты и ее жесткие пределы раскрываются вдруг с беспощадной ясностью.

Во всех рассказах о детях у Фюмана можно обнаружить сходную композиционную, а соответственно и смысловую структуру. В какой-то миг гармония детских представлений рушится, может быть, не на века, но каждый раз процесс заходит все глубже. В такие минуты ребенок владеет истиной очень глубокого и, несомненно, социального содержания. Он чувствует, что совершена несправедливость, что естественные отношения между людьми запрещены. Эмоциональные прозрения фиксируются патетикой стиля[4]. Ребенок не видит обусловленности ранившего его события. Он лишь потрясен им. Эта обусловленность ясна взрослым, не при-

[4] См.: *Grosse A.* Vom Werden des Menschen.— Weimarer Beiträge, 1971, N 1, S. 58—59.

знающим, однако, жестокости своих поступков. Деформация их сознания уже совершилась.

Лишь в одном из его «детских» рассказов — «Мой последний полет» — речь идет о фашизме. Родственники «из рейха» привозят в подарок мальчику портрет фюрера. Ожидая совсем другого, испугавшись скошенного ухмылкой лица, мальчик бросает портрет в угол, нарушив восторженное благоговение, с которым родители относятся к «великой немецкой родине». В других рассказах те же проблемы поставлены более опосредствованно. Ребенок по природе своей интернационалист, гражданин всего мира, вспомнил как-то Фюман формулу Т. Манна. Как проникают в его душу националистические идеи? Как утверждаются мысли о превосходстве над другими народами или другим социальным слоем? Осветить потаенные ходы этого процесса, полагает Фюман, не под силу науке, но под силу литературе. «Вот почему я вижу главный смысл своего существования как писателя в том, чтобы разоблачить устройство жерновов этого механизма...» [5].

Первые свои рассказы, однако, Фюман написал не о детях, а о взрослых.

В 1955 г., будучи уже шесть лет гражданином Германской Демократической Республики, уже став известным как одаренный поэт (поэма «Путь в Сталинград» — 1953, сборник стихов «Гвоздика Никоса» — 1953), Фюман опубликовал повесть «Однополчане». Ее герои — солдаты фашистского вермахта, еще не побывавшие ни в одном бою, но уже совершившие безнаказанное убийство. Перед нами немецкие парни, которые, как показывает автор, отштампованы, вымуштрованы, выдрессированы и готовы, подобно лежащему на складах оружию, к страшным преступлениям захватнической войны. Уже существует то, что полностью проявит себя в недалеком будущем.

Действие развертывается в приграничной полосе за несколько дней до вторжения гитлеровских войск на советскую землю. Случившееся как будто совершенно не связано с обстоятельствами исторического момента. Нечаянным выстрелом подстрелена девушка — вот то зерно, из которого вырастает рассказ, или, говоря словами автора, та необходимая для всех его произведений «пылинка... которая нужна, чтобы вокруг нее могла кристаллизоваться градина» [6]. Исходная ситуация напоминает романтические сюжеты с присущим им напряжением и чрезвычайностью. Да и сам пейзаж, которому Фюман всегда придает особое значение, исполнен какой-то непривычной избыточности: «Земля расстилалась перед ними, открытая, буйно поросшая сочной, мясистой зеленью, в которой ослепительно, по-майски, желтели одуванчики, и среди этой зелени и желтизны ярко блестело серебро струящихся или стоячих вод. Над ними высился огромный стеклянно-голубой купол неба, и там, где оно касалось земли, стихии сливались в мягкое, белесое марево, в котором растворялись очертания всех предметов». Таков фон рассказа, отсылающий нас к некоему изначальному состоянию мира, к сфере сказок, преданий и мифов, память о которых всегда ощутима в творчестве Фюмана.

Повесть «Однополчане» связывалась критикой с традицией Клейста, творчество которого, как выяснилось впоследствии, было тогда мало знакомо ее автору. И все-таки повесть, смело сочетающая «несовместимые» пласты жизни, будто вдохновлена примером великого писателя.

Диковинная птица с иссиня-черными перьями и красными ромбами на груди, птица, проплывшая «как зловещий черный знак на безоблачном небе», мертвая девушка, лежащая «среди жесткой осоки, за кустом, возле ручья... широко раскинув руки»,— все это атрибуты романтического рассказа, однако реакции персонажей не соответствуют трагической патетике случившегося. Необычайная «романтическая»

---

[5] Вопр. лит., 1970, № 12, с. 149.
[6] Interview mit Franz Fühmann.— Weimarer Beiträge, 1971, N 1, S. 46.

ситуация позволяет разительнее показать ничтожество фашистских молодчиков, чувствующих себя вечными хозяевами земли. Подобный перепад уровней от торжественно непреложного, вечно человеческого (жизнь, смерть) к пустопорожней демагогии гитлеровских недочеловеков определяет построение многих военных рассказов Фюмана (например, «Эдип-царь»). Автор показывает, как ведут себя в минуту испытаний по законам гитлеровской «морали». От исходной идеи об исключительной всемирно-исторической роли фашистской империи нити легко протягиваются к личному поведению ее прислужников. Кажется только естественным делать все для своего спасения — необходимо лишь найти слова, оправдания, лозунги, соответствующие официальной фразеологии. Повинные в убийстве солдаты, охваченные животным страхом, пытаются выгородить себя за счет другого, пуская в ход все возможные идеологические доводы, вплоть до излюбленного фашистами извлечения из философии Ницше о сверхчеловеке и праве сильного. Впоследствии во многих рассказах Фюмана будет продолжен анализ мышления среднего представителя фашистского вермахта, человека, которого можно было бы счесть интеллигентным по аттестату об образовании. Писатель неустает показывать, как срабатывает механизм идеологического порабощения в сознании отдельного человека, как трансформируются «такие сами по себе ценные понятия, как товарищество, храбрость, верность, любовь к отечеству, готовность к самопожертвованию, приверженность к родной земле, вера, послушание и многие другие»[7]. В новелле «Суд божий» (издана в 1957 г., вошла в сборник «Падающие тени» — 1958) предметом «интеллектуальной дискуссии» является способ расправы над поваром-греком, ослушавшимся установленного распорядка. Обсуждается законность приговора по якобы справедливому средневековому обычаю — в зависимости от поведения не предупрежденного ни о чем подсудимого, т. е. по «воле божьей». (Само обращение к германскому средневековью как национальному образцу — характерное проявление фашистской идеологии.)

Результат фашистской «перемонтировки» сознания Фюман показал и в последних эпизодах повести «Однополчане». Убийство девушки недалеко от советской границы было объявлено злодеянием русских. Мимо тела торжественным маршем продефилировали солдаты, принося клятву мести, верности фюреру и нерушимого товарищества. В недалеком будущем они оказались «товарищами» по неисчислимым преступлениям, совершенным на советской земле. Новелла заканчивается казнью двух русских девочек, повешенных «за убитую». Лишь один из причастных к убийству солдат мучается не только страхом, но и совестью. В самом конце он кричит, что казнь двух невиновных девочек — убийство. В следующих произведениях Фюман обычно стремится к более сложной диалектике в сознании каждого героя. Во многом это новое качество развивается благодаря автобиографичности его прозы.

Произведения Фюмана о прошедшей войне вошли в литературу ГДР вместе с целым рядом произведений на ту же тему. Одновременно с «Однополчанами» или несколько позже вышли романы Г. Отто, В. Нейхауза, Д. Нолля, М. В. Шульца, рассказы Пфейфера, Мундштока. Все эти книги были непримиримы в оценке прошлого, все они отражали лично пережитое. Однако прошлое настолько радикально отделялось от настоящего, что герой часто как будто переставал в полной мере узнавать себя в том запутанном страшным заблуждением человеке. «Все романы сорокалетних,— писала Е. Ф. Книпович,— были в известной мере автобиографичны, заключали в себе какие-то черты горького опыта, печальной биографии их авторов. И все же герой ни в одной из этих книг не был тождествен с создавшим его художником: автор, глядя сверху вниз, вершил суровый суд над вчерашним гражданином и солдатом фашистского рейха. Франц Фюман — самый беспощадный из этих

[7] *Фюман Ф.* Я не могу уйти от этой темы.— Вопр. лит., 1970, № 12, с. 149.

беспощадных. И «я», от лица которого ведется повествование, это не условное первое лицо, это Франц Фюман...»[8]

Через все творчество Фюмана проходит идея, определившая и его судьбу,— идея прозрения, роста и развития, идея об «Anderswerden», как назвал ту же устремленность И. Р. Бехер. Изменение совершается непросто.

В предисловии к русскому изданию своих повестей и рассказов Фюман подчеркивал исповедальный характер своего творчества[9]. В полную меру это качество проявилось еще в поэме «Путь в Сталинград» (1958), произведении, в котором начинающий поэт сразу показал себя как зрелый мастер. Композиционным стержнем поэмы служит рассказ о поездке автора в Сталинград в составе делегации писателей ГДР. Но параллельно Фюман видит себя еще и в другом времени — когда он был в Советской России солдатом и позже — военнопленным. Автобиографические факты воссозданы в поэме с той же точностью, с которой они будут вновь и вновь пересказываться в «Еврейском автомобиле» или очерках. Автору будет казаться, что не все еще прояснено и понятно, что он, как будет сказано об этом впоследствии в книге «Двадцать два дня, или Половина жизни», описал «до» и «после», а не сам процесс внутреннего преобразования человека. Пытаясь постичь изменения личности в соприкосновении с временем и историей, автор выделяет в поэме и автобиографической прозе главные узлы — те моменты в судьбе человека, начиная с которых жизнь могла пойти для него в разных направлениях, соответственно разному внутреннему решению. В поэме «Путь в Сталинград» началом возможного прозрения для юноши-солдата могло стать возвращение в отпуск домой и известие о гибели любимой, ставшей антифашисткой, а еще раньше — в России, гибель другой девушки, советской партизанки.

Высказываясь о своем творчестве, Фюман пытался объяснить некоторые его особенности своей приверженностью к жанру новеллы: «Я прирожденный новеллист, и поэтому я ищу исключительные ситуации в повседневной жизни (а война тоже повседневность, но исключительная)»[10]. Однако можно подойти к тому же вопросу и с другой стороны. Фюмана-художника, несомненно, интересует не столько все необозримое поле жизни (романная действительность), сколько происходящие в ней сдвиги, их влияние на сознание человека. Так, под этим углом зрения, просмотрена в повести «Еврейский автомобиль» значительная часть современной мировой истории — с экономического кризиса 1929 г. до 7 октября 1949 г. — даты образования Германской Демократической Республики, просмотрена «по кускам», соответствующим не только политическим событиям, но и событиям внутренней жизни автобиографического героя. Произведение представляет собой единое целое, будто составленное из отдельных новелл.

Всякий раз автору нужна «исключительная ситуация», в которой пересекаются историческая и бытовая действительность, всякий раз получается формально замкнутая в себе история, так как исчерпано описание взятых под лупу событий; всякий раз она разомкнута к прошлому и будущему, ибо история неостановима и не исчерпаны возможности изменения человека. Главы или новеллы, входящие в состав «Еврейского автомобиля», носят соответственно двойное название — главное, относящееся к биографии героя, и подзаголовок, определяющий константы мировой истории. «Я хочу быть добрым господином» — названа, например, одна из глав. А подзаголовок: «22 июня 1941 года. Нападение на Советский Союз». Очевидно, личные намерения героя находятся в разительном несоответствии с реальным смыслом происходящего.

В «Еврейском автомобиле» Фюман использует все средства, чтобы сказать — вопреки неведению протагониста — правду о гитлеровском

[8] *Книпович Е.* Книга Франца Фюмана.— Иностр. лит., 1967, № 4, с. 260.
[9] См.: *Фюман Ф.* Суд божий. М., 1966, с. 2.
[10] Вопр. лит., 1970, № 12, с. 149.

рейхе. Читатель воспринимает ее через монтажные стыки, разоблачающие несоответствия слова и дела, через иронию, которая принадлежит прошедшему долгий путь человеку — Фюману, писателю ГДР («Вокруг стучало, хлопало, трещало, громыхало, лязгало, скрежетало, дребезжало — оглушительный грохот наступающей новой эры»). Более того, автор вообще не пытается представить жизнь такой, какой она казалась его герою. Действительность нарисована с жестокой точностью. Но с той же неспешной точностью, рассказывая о прошлом от первого лица, Фюман передает аберрацию в восприятии героем этой жизни на всех возрастных ступенях — от школьных лет до службы героя в вермахте. Как и в повести «Однополчане», да и во всех военных рассказах, повествование ведется на стыке знания и незнания, реальности и мифа о ней. На школьной перемене распространяется сплетня о появившемся в округе желтом автомобиле с кровожадными евреями, убивающими немецких девочек. Слух падает на взрыхленную почву усвоенной детьми нацистской пропаганды. И по дороге домой мальчик панически пугается автомобиля, правда не совсем желтого — коричневого цвета. Прояснение (или частичное прояснение) истины — а это обязательный итог критической ситуации каждой новеллы — ненадолго продвигает героя вперед. Нежелание осознать увиденное вновь отбрасывает его к прежнему «неведению». Читателя «Еврейского автомобиля» охватывает невольное нетерпение — прозрение героя не наступает мучительно долго. Но Фюман не собирается отступить от принятой им всесторонней точности. По его собственному признанию, непосредственное чувство правды часто опережало у него в годы нацизма мысль. Разум пасовал перед необходимостью сделать последние выводы.

В «Еврейском автомобиле» у Фюмана отчетливее, чем до тех пор, звучит тема России. Страна, образ которой был связан когда-то для подростка с романами Достоевского, предстала в такой суровой реальности, вместить которую долго не мог молодой солдат гитлеровской армии. Первая деревня, жители которой ушли вместе с отступавшими советскими войсками; вереница измученных женщин, загнанных, как рабочий скот, в эшелон для отправки в Германию; голос из репродуктора, задававший немецким солдатам вопросы насчет того, что было крепко заучено и никаким сомнениям не подлежало: «За кого вы отдаете свою жизнь?»; потом разгром фашистской Германии; лагерь на Кавказе; много никогда не читанных немецких книг; антифашистская школа для военнопленных — все это в конечном итоге дало не одному только автобиографическому герою Фюмана то освобождающее чувство, которое он назвал «возможностью социалистической альтернативы». Последняя часть повести «Еврейский автомобиль» озаглавлена «Германия впервые. 7 октября 1949 года. Образование Германской Демократической Республики». Бо́льшая ее часть текстуально совпадает с написанным несколько раньше очерком «Прямо из вчерашнего дня» (1959) о первой встрече будущего писателя с действительностью его родины. Открывшуюся жизнь Фюман воспринял как находящуюся в движении и развитии. С точки зрения будущего он смотрел не только на развалины Берлина, который, он не сомневался, будет восстановлен, но и на изменение сознания людей. Некоторые когда-то близкие Фюману лица (среди них упоминается первый почитатель его ранних поэтических опытов), несомненно, уедут на Запад. Но идея социализма будет принята многими из тех, кто пока враждебен ей. Заключительная часть очерка подводит итоги сделанному в республике за десять лет. «Я живу теперь,— пишет Фюман,— ... как раз на месте той пустыни из щебня и запахов гари, перед которой тогда содрогнулся» [11].

Действительность ГДР — вторая большая тема в творчестве Фюмана. Она присутствует уже в поэме «Путь в Сталинград»: «О, будущее: ты есть. Можно идти по дороге, ведущей к нему, по дороге в человеч-

[11] *Fühmann F.* Vom gestern gradeaus.— Sonntag, 1959, 23. Aug., S. 13.

ный мир». Стихи Фюмана, начиная со сборника «Гвоздика Никоса», исполнены верой в творческие силы народа. Один из его ранних стихотворных циклов так и озаглавлен: «Творение бессмертно» (1957). Фюмана радует искусное изделие — плод кропотливой работы ремесленника. Его радует естественное и простое — хлеб, дерево, доброе слово, люди — не затерянные и одинокие, а органически входящие в мир природы и человеческого единения.

Сам Фюман с нескрываемой любовью относится к двум книгам своей прозы, посвященным действительности ГДР,— большому очерку «Подъемный кран и голубой Петер» и сборнику рассказов «Привидение. Из рассказов лейтенанта полиции»[12]. Обе книги вышли в свет в 1961 г. Первая из них представляется более значительной.

Очерк «Подъемный кран и голубой Петер» родился в результате двухмесячного труда писателя на крупнейшей судостроительной верфи ГДР в Варнемюнде в качестве простого рабочего. Фюман был, как всегда, предельно честен по отношению к стоящей перед ним литературной задаче. Отвечая на решение Биттерфельдской конференции 1959 г., призвавшей писателей ГДР шире отражать социалистическую действительность и героические подвиги трудящегося народа, Фюман прежде всего считает нужным определить степень своего знакомства с этой важнейшей стороной жизни страны. Привыкший исходить из пережитого, писатель полагает, что не может создать производственный роман, так как всегда был практически далек от сферы материального производства. В очерке он выбирает позицию, наиболее для себя естественную,— позицию человека несведущего, однако не желающего быть сторонним наблюдателем. Некоторая комичность авторского «неведения» намеренно подчеркнута. Как отмечалось в критике, она создает ту особую атмосферу наивного удивления чуду созидательного труда, которая позволяет обнаружить поэтическое в примелькавшемся и обыденном. Прочитав книгу, читатель получает общее представление о высоких нормах социалистического товарищества, облегчившего, в частности, автору первые шаги в освоении профессии рабочего.

По сравнению со следующими произведениями Франца Фюмана его книга о судостроительной верфи более оптимистична. После «Голубого Петера» был написан «Еврейский автомобиль», трагическая новелла «Богемия у моря» (1962), а позже Фюман снова писал о войне и фашизме и их отзвуках в современной действительности.

Свое возвращение к прежней теме, во изменение высказывавшегося не однажды решения считать ее для себя исчерпанной, сам автор объяснял неожиданным столкновением с ожившим прошлым. В начале 60-х годов он стал свидетелем очередного националистического сборища проживающих на территории ФРГ судетских немцев, требовавших отторжения Судетской области от ЧССР и присоединения ее к западной части Германии. Фюману показалось, что он снова попал в свой родной город 1938 года. Те же речи, лозунги, призывы; как будто те же самые лица. Всегда пристально изучавший не только действительность фашистского рейха, но и его социально-психологические истоки, Фюман убедился, что подобная социальная психология возможна и в настоящем. (Впоследствии по сходным соображениям писатель обратился к созданию уже разобранных выше «детских» рассказов, которым он дал общий подзаголовок «К исследованию буржуазного общества».)

В новелле «Богемия у моря» действие, однако, происходит на территории ГДР. Спустя десять лет после окончания войны автор приезжает в рыбацкий поселок, недалеко от Ростока. Среди жителей много переселенцев из Судет, из родной для Фюмана Богемии. Судьбы их прочно срослись с действительностью социалистической Германии. Как

---

[12] Анализу этих произведений посвящена статья Н. В. Клюшник «Очерки и рассказы. Ф. Фюмана 1959—1961 годов». (Реализм в зарубежных литературах XIX—XX в. Вып. 4. Саратов, 1975).

и в «Голубом Петере», писатель наблюдает слаженную работу открытых людей на строительстве. «Богемия у моря», таким образом, естественно продолжает начатый в очерковой книге анализ социалистической действительности. Но картина на этот раз гораздо сложнее. В маленьком поселке на берегу моря, где писатель проводит свой короткий отпуск (детали и в данном случае биографичны), он встречает женщину «с безжизненным взглядом и беззвучным голосом», и ее образ заслоняет для него «и чаек, и море...».

Фюман — писатель с чрезвычайной тягой к гармонии. Она проявилась, в частности, в классической ясности его стиля, в выверенности его стихотворных строчек, часто замкнутых рифмами, как будто предуведомляющими о непременной завершенности целого. Космос и мир для него в конечном итоге прекрасны. Разве не вечно существуют любовь и молодость, спрашивает он в поэме «Путь в Сталинград», «и не всегда ли одинаково тают хлопья тяжелого снега на теплой щеке»? Но гармония — таков закон этого творчества — возможна для Фюмана только тогда, когда раскрыты (дабы быть разрешенными) все противоречия. На одно и то же он, подобно Брехту, стремился смотреть с разных точек зрения, разными глазами. И тогда из-под его пера выходили таившие взрыв строчки: «Нежно гладит убийца щеку девушки и шепчет: поцелуй меня!»

В стихах из сборника «Направление сказок» (1962) Фюман писал о том, как непросто и нелегко дается людям даже и в сказке конечное торжество добра. Поэт будто бы раздвигает пространство, на котором строились известные с детства сказочные сюжеты. В стихотворении «Спящая красавица» он предлагает, например, задуматься о погибших предшественниках счастливого принца — сколько их было за сто лет, пока принцесса спала? Но и сами сказки и мифы, значение которых для творчества Фюмана огромно, по существу утверждали ту бесстрашную верность жизни, которой у них училась литература. Горе в них перемежается с радостью, тьма — со светом; мельчайшие подробности вдруг оказываются достойными упоминания, потому что и в них смысл, может быть, не меньший, чем в великих подвигах. Жизнь передана в ее многокрасочности, полноте, резкости переходов, запечатленных сжатым повествованием:

Мудрость сказки:
всегда —
из горя — счастье,
из чуда — реальность.
Всегда герой знаком со страхом.
Тот, кто не знает страха,
несчастен. Он чувствует, что ему
недостает человечности...
Ничтожные вещи всегда важны...
Я низко кланяюсь народной мудрости,
благодаря которой
в каждой сказке —
диалектика.

(Пер. Е. Витковского)

В новелле «Богемия у моря» нет сказочной таинственности. Судьба старой женщины оказывается исковерканной грубой реальностью, уходящей корнями в трагическое для всего немецкого народа прошлое. Но, помимо этого конкретного плана, новелла содержит в себе и иной ряд представлений. Пространство раздвинуто не только вглубь, но и вширь. В небольшом произведении ощутима эпическая монументальность. Отчасти она рождается присутствием вечной стихии — моря. Следуя за ошибкой Шекспира, расположившего в «Зимней сказке» центральноевропейскую Богемию на берегу моря, заставив, подобно великому драматургу, биться морские волны о землю своей континентальной родины, автор достигает не только сдвига обычных представлений, но и легко возникающего после этого высвобождения внебытового смысла нарисованной им картины. Передан не только реальный факт переселения

судетских немцев из Богемии на приморскую территорию ГДР — создана поэтическая метафора, смысл которой с трудом поддается переложению в понятия. Пространство с точными географическими координатами оказывается чрезвычайно вместительным, потому что включает в себя чудом придвинувшиеся к морю глубинные материковые земли. Время тоже более универсально и содержательно в своих связях с прошедшим и будущим, чем та неделя, за которую произошли описанные Фюманом события. Фигура женщины, главной героини рассказа, как будто застыла в дверях своего смотрящего на море дома. Она стоит, охваченная неподвижностью, как будто высеченная из дерева, стоит как напоминание о неизгладимых преступлениях прошлого, как предупреждение о его неизжитых сегодня истоках (сцена националистического митинга в Западном Берлине — конкретное подтверждение этому в новелле), стоит как опознавательный знак сложности жизни, вмещающей на каждом своем небольшом отрезке гораздо больше противоречий, чем это заметно с первого взгляда.

Все произведения Фюмана последних лет объединены возрастающим умением вместить эпическое содержание в пределы повести или рассказа. Достигается это не обозрением узловых событий, связывающих жизнь человека с историей («Четырнадцать дней одного двадцатилетия» — таким был подзаголовок повести «Еврейский автомобиль»), а многосложностью изображенной жизни. В новелле «Эдип-царь» (1966) предпринято обычное для Фюмана исследование мысли, начисто лишенной самостоятельности и лишь пытающейся совместить свои несмелые ходы с общим направлением, заданным фашистской идеологией. Между двумя нацистами-интеллигентами, с участием бывшего профессора классической филологии, а теперь военного начальства, идет спор об образе Эдипа, каким он открывается с позиций современной «истины». Вина царя, совершившего свои преступления по неведению, в конце концов трактуется ими в духе расовой теории: Эдип повинен в кровосмешении, он осквернил чистоту древней элиты. Самоощущение персонажей передано в новелле с исчерпывающей точностью: «Зигфрид З., двадцати шести лет, ортсгруппенфюрер и командир отделения, студент средних способностей и подчиненный любого фельдфебеля, но, на правах бледнолицего, повелитель всех людей с другим цветом кожи и, на правах немца,— всех говорящих на других наречиях!» Но упоминание об античности, как воспоминание о шекспировской приморской Богемии в предыдущей новелле, придает нарисованной картине масштабность. Не прямо, а через трагические проблемы древнего произведения становятся слышны еле звучащие в душах героев полувопросы: виновен? Но если «по неведению», если «вопреки доброй, отзывчивой своей натуре»? Виновны? Но если по велению рока, закона, и разве не есть величие Германии как раз этот высший закон? Сопоставление двух разделенных тысячелетиями эпох рождает у действующих лиц смутное желание найти в себе силы для ответа. Определенность древних решений подчеркивает ничтожество остановленных в самом начале мыслей, задушенных в себе чувств, несовершенных поступков. За единственным исключением преступления не влекут раскаяния и великого в своей человечности самоосуждения. В новеллах Фюмана совершается фантастически-наглядное обнажение внутренней сути персонажей. Человеческое лицо внезапно искажается проступающими на нем чертами зверя (конец повести «Однополчане»). В «Эдипе-царе» это воплощено в развернутой метафоре: немецкие солдаты за отсутствием помещения селятся на территории оставленного зоопарка в клетках с надписями «Волк обыкновенный», «Гиена полосатая», «Стервятник».

Но напоминание о древнем сказании реализуется в «Эдипе-царе» еще и по-другому. Величие древней трагедии о человеке, осознавшем свою вину и лишившем себя зрения, заставляет представить себе и включить в пространство новеллы еще и третий временно́й пласт — недалекое будущее живущих теперь в клетках молодых солдат. «Глазам

этих молодых людей еще придется увидеть, что палачами были те, кого они считали фюрерами; что рейх, которым они искренне восхищались и который защищали с оружием в руках, был, по сути, каторжной тюрьмой, застенком, камерой пыток; что их геройские подвиги были преступлениями, чудовищными, злодейскими, изуверскими...».

В том историческом времени, к которому относится непосредственное действие новеллы, одновременно существуют две взаимоборствующие реальности. И если существованию национал-социализма будет положен скорый конец, то другая реальность имеет непреходящее значение и прямые связи с вечностью, правдой древних сказаний и, как сказано у Фюмана, «новой эпохой человеческого права». Эту реальность в новелле представляют греческие крестьяне и партизаны, те, что неистребимы, несмотря на черные виселицы, расставленные на их земле.

В написанной в 1963 г. повести Фюмана «Барлах в Гюстрове» мысль о неистребимости живых сил народа отнесена к Германии и играет особую роль в замысле произведения, как, впрочем, и в творчестве того, кто избран ее героем,— замечательного немецкого скульптора, графика, прозаика и драматурга. Прошедший трудный жизненный путь Эрнс Барлах умер в 1937 г. после долгих издевательств и преследований со стороны фашистских властей и захваченных нацистской идеологией обывателей родного его города Гюстрова. Как подчеркивает автор в заключительном замечании, внешние события, описанные им в повести, вымышленны, «что касается внутреннего развития героя, то каждый его этап основан на документах и может быть ими подтвержден». Действие повести укладывается в один неполный день из жизни Барлаха, отделенный всего двумя месяцами от его кончины. Время в повести необычайно сжато. В крайней ситуации, так или иначе возникавшей во всех произведениях Фюмана, герой видит прошлое и настоящее своей страны, осознает собственные слабости, безысходность своего положения и, несмотря ни на что, свои жизненные задачи с такой интенсивностью и провидческой силой, какие были даны разве что автобиографическому герою «Еврейского автомобиля», когда ему открылась возможность новой жизни. В повести Барлах потрясен давно и со страхом ожидавшимся им событием — надругательством над фигурой парящего ангела, подаренной скульптором городу как трагическое напоминание о погибших в мировой войне. Выгнанный страшным известием из дома, Барлах спешит ранним утром в город, а по пути, сменяя, тесня друг друга, в его душе проносятся мысли, воспоминания, мучительно давят прошлые ошибки, и все же крепнет чувство собственной правоты, не поколебленной выродками и преступниками, правящими страной. Больной и едва держащийся на ногах, как будто уже почти невесомый, как многие из его устремленных ввысь скульптурных фигур, Барлах в повести погружен в свои одинокие размышления. Но, замкнутый в себе, он получает поддержку от многих людей. Почтительно именует его «мастером» шофер такси; делится куском хлеба, ни о чем не расспрашивая, старик-крестьянин; поднимает сжатый кулак в пролетарском приветствии «рот-фронт!» незнакомый возница, думая так поддержать Барлаха. В глазах всех этих людей он был таким же тружеником, как они, и принадлежал к одному с ними миру — миру, не затронутому дурманом нацистской идеологии. Их, этих людей, отдыхающих после труда где-то в поле или неутомимо идущих навстречу ветру, радующихся своей радости или прислушивающихся к чему-то более важному, чем «оглушительный грохот наступающей новой эры», Барлах изображал в своих скульптурах.

В последних эпизодах измученный душевной болью за себя, свою страну, задыхающийся, полуживой старик возвращается в дом, ставший для него крепостью, защищать которую, однако, уже бесполезно. Среди стволов серебристого бука он видит мальчиков, играющих в военную игру, «их» игру, как думает с отвращением Барлах. И вдруг прямо перед собой, уже готовый в ярости свернуть в сторону, он замечает одно-

го из игравших, мальчика в коричневой рубашке с нашивкой на рукаве. Жадным взглядом художника Барлах невольно вглядывается в это лицо. И видит, что в нем нет ненависти, нет еще злобы, что это доброе ясное лицо десятилетнего подростка. В повести этот ничтожный случай дает скульптору силы жить, потому что он знает: у него есть теперь дело, есть для кого работать, за чью душу бороться.

В творчестве Фюмана этот эпизод еще раз свидетельствует о способности диалектического подхода к жизни, о неистребимой устремленности автора к тем корням и истокам, из которых вырастает будущее. Отличающаяся высоким мастерством и отточенным психологическим анализом, повесть Фюмана о художнике Барлахе — это и повесть о движении немецкой истории — от ее прошлого к сегодняшнему дню.

В книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1974) подводятся некоторые предварительные итоги пройденному писателем пути. Снова звучат давно продуманные автором мысли. Приехав на небольшой срок в Венгрию, свободно впитывая в себя впечатления от хорошо известной ему по литературе страны, Фюман еще раз утверждает естественную для себя идею интернационализма. Действительность социалистической Венгрии, запечатленная во множестве зарисовок, радует его. Но по-прежнему возвращается он и к прошлому — своему собственному и прошлому Германии. Значительное место занимают размышления об искусстве и литературе. Как и в выступлениях на VII съезде писателей ГДР в 1973 г., Фюман рассуждает об отражении сложностей и противоречий жизни. Противоречие, настаивает он, составляет основу развития всякой, в том числе и социалистической, действительности. Фюман протестует против подмены в искусстве реально существующего желаемым. Он против поверхностно отраженных в литературе конфликтов, против приблизительного и ослабленного отражения правды.

Постижение сложности жизни, требующей напряженно-творческого к себе отношения, всегда было несомненным завоеванием Фюмана. В какой-то мере, как он сам полагает, он был и остается морализатором, писателем-моралистом. Еще в большей мере он считает те же задачи целью своей будущей работы.

Bernhard H. J. Franz Fühmann.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Grosse A. Vom Werden des Menschen: Zum Werk Franz Fühmanns.— Weimarer Beiträge, 1971, N 1.
Emmrich Ch. Zur Erzählkunst F. Fühmanns.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1964, N 4.
Hartinger W. Gestalt und Wertung einer Generation im lyrischen Zyklus.— Weimarer Beiträge, 1970, N 1.
Hilzheimer H. Die Weisheit der Märchen: Notizen zu Fühmanns Kinderbüchern.— Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur, Folge 18, 1971.
Maurer G. Das Märchenmotiv bei F. Fühmann.— In: *Maurer G.* Essay 1. Halle (Saale), 1968.
Neubert W. Zur Ideologie und Psychologie des Werkes von Franz Fühmann.— In: Weggenossen. Fünfzehn Schriftsteller der DDR. Leipzig, 1975.
Клюшник Н. В. Очерки и рассказы Ф. Фюмана 1959—1961 гг.— В кн.: Реализм в зарубежных литературах XIX—XX в. Вып. 4. Саратов, 1975.
Книпович Е. Ф. Книга Франца Фюмана.— Иностр. лит., 1967, № 4.
Литвинец Н. С. Предисловие.— В кн.: *Фюман Ф.* Двадцать два дня, или Половина жизни. М., 1967.
Львов С. Л. Предисловие.— В кн.: *Фюман Ф.* Избранное. М., 1973.

Глава двадцать седьмая

ДИТЕР НОЛЛЬ

Дитер Нолль принадлежит к ведущим представителям того поколения писателей ГДР, которые начинали свою творческую деятельность после второй мировой войны. Он родился в 1927 г. в семье аптекаря, рано столкнулся с бесчеловечностью фашистского режима: нацисты преследовали его мать из-за «неарийского происхождения». Призванный в армию подростком, Нолль стал солдатом. Возвратившись из американского плена, Нолль в 1946 г. вступает в коммунистическую партию. Затем следуют студенческие годы в Йене, где он изучает германистику, историю искусств и философию. В 1950 г. Д. Нолль переезжает в Берлин и сотрудничает в журнале «Ауфбау».

Д. Нолль начал как журналист. До романа «Приключения Вернера Хольта», который принес автору успех, он выпустил несколько книг очерков, среди них — «Новое в старом» (1952), «Госпожа Перлон и другие репортажи» (1953), «Солнце над водой» (1954). Журналистский опыт оказался необходимой школой литературного мастерства. В своих репортажах Нолль проявляет изобретательность, умение сочетать документальную точность с эмоциональностью и живостью восприятия. Неизменный юмор сопутствует всему увиденному и рассказанному Ноллем.

Он пишет о разном — о процессе изготовления перлона от сырья до готовой нити, о пенициллине, истории его изобретения и получения, об угле Цвикау и т. д. Он включает в репортажи вставные новеллы, и это расширяет возможности жанра. Обращаясь к конкретному жизненному материалу, писатель ставит проблемы социального и исторического характера. Нолль показывает закономерность возникновения немецкого социалистического государства. Новейшая история демократической Германии в его репортажах знаменует собой восстановление исторической справедливости и истины: люди получили возможность преобразовывать мир и преображаться вместе с ним.

Репортажи подготовили Нолля к созданию большого романа. «Приключения Вернера Хольта» задуманы автором как трилогия, из которой увидели свет две части — «Юность» (1960) и «Возвращение» (1963), объединенные общим замыслом и проблематикой, связанные судьбой одного героя — Вернера Хольта, обычного немецкого юноши рождения 1927 г.

«Приключения Вернера Хольта» можно назвать романом воспитания[1]. В романе пристальное внимание уделено одному герою, его судьбе, но в то же время жизнь героя становится поводом для размышлений о судьбах целого поколения. Вопрос, мучающий Вернера Хольта,— «я» и «мир» — наложил отпечаток на структуру романа, в котором «мир» часто отодвигает «я» на задний план, заслоняет его, является самостоятельным объектом исследования и определяет судьбу личности.

Нолль стремится понять, как в многостороннем процессе воспитания, формирования молодого человека определилась и стала доминирующей фашистская идея, какова в этом процессе роль окружающего мира и роль человека, который из многих предложенных окружающей жизнью возмож-

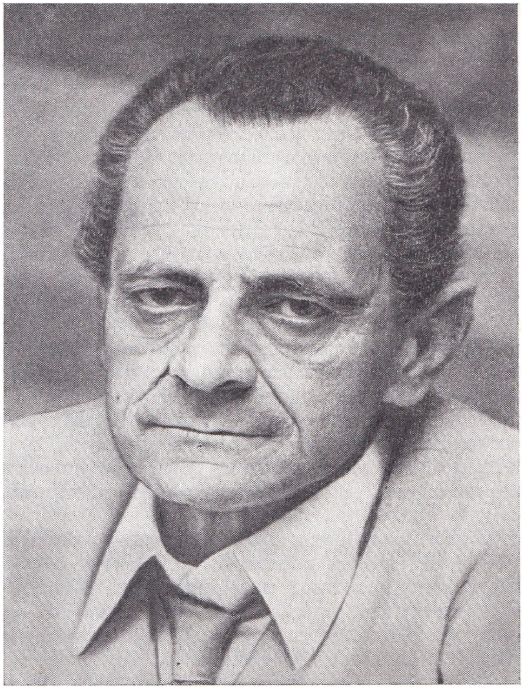
[1] См., например: *Юнгер Г.* О новых аспектах литературной рецепции.— В кн.: Творчество и жизнь: Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976, с. 381.

ностей выбирает одну. Жизнь изображена в романе хоть и изуродованной фашистским господством, но все же вопреки ему неистребимо многообразной и предоставляющей герою выбор. Почти в каждой ситуации у него как минимум два пути. Надо только иметь смелость и силу их увидеть. При этом Нолль сосредоточивает внимание не на истории всей жизни героя, как это было характерно для традиционного романа воспитания, а на небольшом ее отрезке — с 1943 по 1946 год. Хольту 16 лет, когда он появляется в романе. Это переходный, переломный с точки зрения воспитания момент, конец отрочества. «Хольт ... был воспитан в духе кастовой ограниченности»; он единственный, балованный ребенок богатой матери, которая не позволяла ему якшаться с «простонародьем». Правда, Хольт знает, что его отец, профессор-микробиолог, отказался от работы на военные нужды и разошелся с его матерью из-за различий во взглядах. Беспорядочное чтение ничего полезного не прибавило к этому воспитанию. Пропитанные милитаристским духом сочинения Ганса Йоста, Эрнста Юнгера, Боймельбурга или приключенческая литература в духе Карла Мая отвечали тому духу агрессивной мужественности, необремененной размышлениями, который прививался молодежи официальной пропагандой рейха. Школа ничуть не меньше литературы преуспевала в воспитании фашистского поколения. Ханжество и жестокость учителей, постоянная муштра внушают мальчикам отвращение к школе и подогревают стремление скорее попасть на фронт.

Впечатления от непосредственных столкновений с жизнью тоже могли бы дать повод для раздумий. Хольт видел, как сестры Денгельман, владелицы пансиона, заискивают перед его богатой матерью и перед торговцем Венцелем, видел, какую власть имеют национал-социалисты, видел, как исчезают в застенках гестапо неугодные режиму люди. Нолль показывает, что даже в атмосфере всевластия фашизма существовало подспудное сопротивление ему; не все были в те годы покорны Гитлеру в Германии. Но Хольта воспитывают твердо и жестко, не позволяя задумываться, оглядываться, сомневаться. Таким образом, его знания о «другой» Германии не помогают ему в романе «Юность» найти верный путь.

Как и все их сверстники, дети этого поколения мечтают о приключениях, их вдохновляет романтика игры. А милитаристская литература, которую они читали, убеждала их испытать свою ловкость, силу и жестокость в азартных «приключениях». Тема приключения существенна в книге. Дитер Нолль придает своему произведению некоторые черты авантюрного романа, строя его полемически по отношению к ключевому для милитаристской литературы понятию «военных приключений», что подчеркнуто уже заглавием, введением темы приключения в эпизоды детства, войны и послевоенной жизни. Однако здесь происходит и решительное переосмысление жанра. Невинные и полуневинные детские проделки приведут это поколение к кровавым «приключениям» войны, развязанной фашизмом. Внимание Нолля сосредоточено не на мужестве, выдержке, ловкости героев; автор не станет любоваться своими персонажами, он их обвинит как вольных и невольных соучастников черного дела, заставит их пережить унижение, увидеть смерть, ужасы войны и поздравит их не с победой, но с поражением. Герои заплатят страшной ценой за свои и чужие ошибки, на них ляжет ответственность. Таким образом, смысл самого понятия «приключения» меняется. Это не столько приключения, порожденные ситуацией, испытание тела, сколько приключения духа, испытание сознания. Смещение позиции наблюдения, точки зрения самого автора порождает смену акцентов.

Важнейшим в прологе является эпизод бегства пятерых семиклассников в горы. Он оказывается репетицией дальнейших событий войны, игрушечной моделью той жизни, которую бы вели мальчики на основе привитых им представлений о жизни, если бы им дали такую возможность. Они живут в пещере, сами добывают себе пропитание и чувствуют себя индейцами — сбываются их мечты о жизни воинственной, самостоятель-



ДИТЕР НОЛЛЬ
Фотография

ной и мужественной. Детская игра в индейцев — это, по замыслу Нолля, испытание душ подростков, которые по возвращении в город станут солдатами. Во всех мальчиках уже сейчас угадывается будущий характер, определенный психологический тип. Мир детей предстает как отражение мира взрослых. Вольцов, наиболее заметная фигура среди сверстников Хольта, воплощает дух пруссачества, военщины, милитаризма. Знаток военной истории, потомок многих поколений офицеров, сильный, грубый Вольцов выше всего на свете ставит честь солдата, честь мундира, не обременяя себя размышлениями и рефлексией. Вольцов сознательно готовит себя к войне как своему основному ремеслу. Он лучше других представляет себе, что ждет их на фронте. Для остальных война — лишь продолжение детских нестрашных игр: «война — единственное стоящее приключение».

Война — дело взрослых, серьезное дело, о котором мечтают одноклассники Хольта. Нолль точно нащупывает психологические мотивировки. Подростки хотят показать себя старше и опытнее, чем позволяет им возраст, они должны доказать свою «взрослость», приняв участие в войне. Разбойничья война — продолжение процесса воспитания, когда уже не теория, а практика жизни формирует человеческие души. Диапазон романа расширяется, ибо герои начинают искать себя, цель и смысл жизни, истину, Германию. Каждый из них — и тихий музыкант, гуманист Визе, и интеллигентный, размышляющий о жизни Гомулка, и подлая душа Феттер — пройдет свой собственный жизненный путь. Но их объединяет и общая судьба поколения, которая отчетливо проступает в этот важнейший момент национальной истории.

Война в романе Нолля описывается с точки зрения Хольта и его товарищей. Автор не стремится дать картины войны в целом. Из общей

панорамы, из объективного авторского знания о войне выбрано только то, что известно героям из газет, из рассказов, по собственному опыту, т. е. война представлена изнутри сознания, а не издалека и не с «птичьего полета». Именно сознание героя интересует здесь автора. В военных эпизодах романа «Юность» «мир» дан через «я», не герои показаны на фоне войны, а сам фон возникает из восприятия героев. Нолль прослеживает логику развития характера в важный момент принятия решения, когда сталкиваются иллюзорные представления о войне-приключении, войне за отечество, распространявшиеся официальной фашистской пропагандой через газеты, радио, и истинное положение вещей, известное по свидетельствам очевидцев и собственным впечатлениям.

Иллюзии под натиском событий рушатся одна за другой. Не выдерживает проверки старая демагогическая идея фронтового товарищества, когда начинается лютая вражда между «старичками» и «новичками» на зенитной батарее. И даже отношения небольшой спаянной группы бывших одноклассников все больше и больше утрачивают товарищескую основу. Однако долгое время это заметнее читателю, чем героям. Хольт аккумулирует впечатления. Время разбираться в них для него еще не настало. Нолль подведет героя к этой необходимости исподволь, не торопя его, через его личные переживания. Все, что известно героям Нолля, все, что становится их духовным достоянием, приобретается через потери и утраты.

Долгое время Хольт остается лишь пассивным участником значительных событий. Прозрение придет неожиданно, но как результат мучительных переживаний, разочарований, размышлений. Завеса перед глазами Хольта разорвется не тогда, когда Гомулка сдастся с плен русским (слова Хольта: «Не могу я идти к русским! Я же немец!»). И не тогда, когда расстреляют Петера Визе («До чего же гнусно, что я стою и спокойно смотрю, как они его зарывают. Я должен был бы лежать рядом и еще несколько эсэсовцев вместе со мной»). Главное для Хольта выяснится тогда, когда Вольцов, потеряв в бою большинство своих солдат, разработает план нового сражения, сражения до последнего человека. Вольцов всегда был «преступником», присвоившим себе власть посылать людей на смерть, убийцей «по призванию и профессии», но Хольт только сейчас это понял, как и то, что сам он был «его послушным орудием, его подголоском». Хольт порывает с Вольцовом, и автоматные очереди, которыми Хольт косит эсэсовцев — убийц Вольцова,— это не месть за бывшего друга (он даже не пытается его спасти от виселицы), это шаг на пути к прозрению Хольта.

Пройдет много времени, прежде чем Хольт облечет свои мысли в слова (во второй части романа) и поймет, что́ значил на деле союз бывших одноклассников. Примечательно, что толчок к этому даст чтение романа Ремарка «На Западном фронте без перемен». Здесь, во внутреннем монологе Хольта, автор объединяет голос героя со своим собственным и в открытую ведет идейный спор с Ремарком и литературой «потерянного поколения». Хольт осознает, что «камрады — это подлецы... Вольцов, Феттер и он составляли одну компанию, одну шайку — в горах, а затем и на войне». Война, в которой участвовал Хольт (так называть себя в мыслях сам Хольт не может, так называет его автор — формальное доказательство прямого «подключения» авторского голоса), была преступной, потому-то не было у них товарищей, были только сообщники. Идеал фронтового товарищества объективно оборачивался туманом, фразой, повязкой на глазах «серой скотинки», блуждающим огоньком во мраке. Хольт познает важную истину: «Судьба ... провидение, бог, мы бесспльны, мы пешки в большой игре ... моя судьба — это Вольцов... Моя судьба — человек, живой человек из плоти и крови ... присваивающий себе власть над жизнью и смертью ... нечто безымянное, система, хорошо продуманная, знаки различия, мундиры, целая иерархия насилия — вот наша судьба! Все ложь и обман». Среди многих «мифов» фашистской

идеологии мистика «судьбы» занимала достойное место: удобно оправдывать все провидением, ведь оно снимает ответственность и со всего человечества, и с каждого человека.

В романе «Возвращение», который вышел через три года после «Юности», Д. Нолль продолжает тему прозрения героя, сталкивая его со множеством новых проблем, рожденных жизнью послевоенной Германии. Нолль отмечает внутреннюю зрелость Хольта, когда тот берет на себя ответственность за другого человека, за Ангелику. Эта тема заключает роман. История с Ангеликой — еще одно «приключение», которое завершает определенную фазу воспитания героя: Хольт познает чувство личной ответственности.

Литература ГДР, и в этом одно из главных ее завоеваний, показывает человека в его общественных связях. На место мифической «судьбы» ставится «мир» и то, что сам человек выбирает в этом мире. Так в романе Нолля приобретает существенный смысл тема Германии, которая и есть «мир» для героев романа. Нолль предоставляет Хольту возможность выбирать «свою» Германию, искать ее.

Хольт, понимая, что не все покорились фашистскому режиму в Германии — он знал о казни полковника Барнима, о казни родителей Гундель, знал о взглядах своего отца,— старался этого не замечать, отодвинуть от себя все, что бередит совесть, «смотреть прямо перед собой, и вперед — шагом марш!» «Я все знаю,— признается себе Хольт в конце войны.— Я пытался об этом забыть». Тема Германии, таким образом, по замыслу автора, связана с проблемой ответственности. Связь эта принципиальная: ответить на вопрос, что́ же есть Германия, значит для героя ответить на вопрос, где же истина, в чем смысл жизни и что такое он сам.

В романе «Возвращение» происходит смещение позиции наблюдателя. В «Юности» события были показаны через сознание героя, здесь — независимо от него. Конец войны означает для Хольта только крах. Разобраться в том, что с ним случилось, он еще не в силах. И если до катастрофы у героя была определенная точка зрения, то теперь ее нет. Хольт во второй части — зритель. Он чувствует, что плывет по течению, остается долгое время пассивным не только в действии, но и эмоционально, воспринимая одинаково безразлично и добро и зло. Во многом он напоминает героев западногерманских писателей из «поколения вернувшихся», той литературы, основные темы которой прозвучали впервые у Борхерта. Но Нолль полемизирует и с концепцией «потерянного поколения», и с концепцией «поколения вернувшихся». Он предлагает выход: смысл послевоенной жизни — в поисках решения. Жизнь не кончается на «точке возвращения». Нолль воссоздает картину жизни послевоенной Германии — конкретную, реальную и более объективную (т. е. показанную не только через восприятие героя), чем в первом романе. Тема родины приобретает во второй части современное звучание, это тема «двух Германий».

Наряду с жизнью восточной зоны автор показывает и жизнь западных зон. Расположение материала (эпизоды в доме матери Хольта, живущей на Западе, вклиниваются в повествование о восстановлении химического предприятия на востоке Германии, где работает отец героя), обрамляющая конструкция, использованная Ноллем, продиктованы самим содержанием романа. Изображение послевоенной Германии на востоке и на западе строится по принципу противопоставления, хотя прямых авторских суждений на этот счет в тексте романа нет. Позиция автора внешне нейтральна, он только констатирует, сталкивая подлинное и фальшивое, правду и неправду. Жизнь гамбургских родственников Хольта — матери, тетки и дядюшек — лжива во всех ее проявлениях, будь то семейные чувства, браки, отношение к людям «своего круга» и к не принадлежащим к нему. Хольта пытаются ввести в общество, предложить ему в невесты Ингрид Тредеборн, девицу порочную, но с состоянием, пристроить к бременскому дяде-миллионеру, перед которым благоговеет

весь клан. Хольт сталкивается здесь с тупым эгоизмом и равнодушием, его окружают фальшивые ценности, маски, а не люди.

Сам способ характеристики героев должен постоянно побуждать читателя к сравнению этого послевоенного процветания, искусственного, ненастоящего, ложного, когда из самой катастрофы поражения извлекается прибыль, с жизнью в восточной зоне, когда разруха, лишения, голод, нехватка сырья и топлива, всего самого необходимого не могут заставить людей отказаться от надежды переделать жизнь. Здесь все строится на другом принципе отношения к человеку: он ценится не как член того или иного клана, а как личность, причастная к общему делу. Нолль показывает рождение нового мира без прикрас, как суровую и тяжелую борьбу не столько с внешними трудностями и препятствиями, сколько как битву за человека. И в этой борьбе неизбежны свои просчеты, потери, ошибки (бегство семейства Бернгардов, нетерпимость Шнайдерайта и др.).

Шнайдерайт — один из главных героев «Возвращения». Возникает определенная композиционная параллель между ним и Вольцовом («Юность»), ибо, по замыслу автора, Хольт мерит себя по Вольцову в первой части и по Шнайдерайту — во второй. Образ солдата Вольцова — символ милитаристской Германии, господствующих в ней идей и настроений. Образ каменщика Шнайдерайта — символ новой Германии конца 40-х годов, вобравший в себя идеи новой жизни, созидания социалистического общества. Вольцов воплощает силу разрушительную, Шнайдерайт — силу созидательную. Со Шнайдерайтом, однако, связаны и другие проблемы романа. Тема воспитания в «Возвращении» расширяется[2]. Здесь речь идет не о воспитании и формировании одного только Хольта, но о перевоспитании и формировании многих и многих людей нового мира. Борьба за человека, за его истинную душу, за разум и свет в нем — это борьба и за Бернгарда, и за профессора Хольта, отца героя, и за бывшего члена нацистской партии Блома, и, наконец, за коммуниста Шнайдерайта, который всю свою молодость провел в концлагерях. Директор завода, коммунист Мюллер, умирая, обеспокоен будущим Шнайдерайта не меньше, чем будущим Хольта. Сектантская мерка, с которой Шнайдерайт подходит к людям, мешает ему видеть истинных врагов и истинных союзников.

Люди, строящие новое, одухотворенны и возвышенны — они берутся за огромную и дерзкую задачу. Люди-маски из гамбургского мира силятся сохранить старое, устоять на месте, не допустить перемен. И в основе противопоставления лежит контраст между порывом ввысь и вперед и удобным, комфортабельным, богатым застоем, между изменением и неподвижностью, между диалектикой и метафизикой, между истиной и ложью.

Жизнь бременского дядюшки Хольта — судостроителя и банкира, строящего подводные лодки с 1913 г. при всех правительствах и режимах, умного, трезвого, циничного старика — при всей внешней значительности убога, а как общественное явление — преступна. Ему как антипод противостоит Мюллер, бывший узник концлагеря, доживающий последние месяцы (он смертельно болен), мудрый и добрый человек, посвятивший себя целиком людям, их повседневным и вечным заботам. Хольт чувствует себя чужим в обществе матери и понимает, что «трещина пролегла через мир» и разорвала даже семьи,— склониться перед такой матерью — значит склониться перед ее взглядами, в то время как «единственное, достойное почитания — это воля стать другим, отказ от прошлого, стремление изжить свои ошибки и предрассудки». Отшельническая жизнь Уты Барним, вдали от людей, в горах, на лоне природы, некое подобие натурального хозяйства, которое обеспечивает ей мнимую независимость от мира, людских дел, забот и тягот, тоже не может удов-

---

[2] См.: *Geerdts H. J.* Dieter Noll.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1, S. 324.

летворить Хольта и не содержит в себе ответа на его вопросы. Поиски героя осложняются тем, что он вынужден преодолевать самого себя, бороться с самим собой, с тем, что воспитано в нем, привито с детства.

Иллюстрация к роману Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта». Художник Р.-Ю. Леман

Проблема воинствующего гуманизма оказывается в центре той идейной борьбы, в которой формируется новая личность и новый мир. В этой связи особое значение приобретает образ Готтескнехта, вахмистра, наставника молодых зенитчиков в годы войны и учителя-гуманитария в послевоенное время. С ним входит в роман тема немецкой интеллигенции и ее мучительных духовных поисков в момент коренных революционных преобразований. «Мне дорога мечта гуманистов о том, что человек свободен, даже если родился в цепях. Мне дорог нравственный закон Канта. Подумайте, Маркс называет категорический императив „старым кантианским хламом“»,— говорит Готтескнехт. Но Хольт резонно ссылается на свой военный опыт: «Разве не жесточайшим разочарованием было для нас то, что традиционный гуманизм оказался не в силах противостоять штурмовому отряду, вооруженному кастетами и револьверами?»

Классический гуманизм в его «чистом виде» уже не может быть единственной основой мировоззрения. Это не умаляет, разумеется, значения наследия — классической философии, классической литературы. Вслед за спором учителя с учеником, людей, вступающих в новый мир с запасом старых идей, помещены эпизоды, связанные с постановкой «Разбойников» Шиллера на послевоенной немецкой сцене. Эти эпизоды должны ответить на вопрос о роли классики, о традициях и об отношении к ним новых хозяев жизни — немецких пролетариев. Вновь происходит смещение точки зрения, и спектакль мы видим не в объективном авторском описании, а глазами Гундель и Шнайдерайта. Это смещение в данном случае необходимо, ибо Нолля интересует прежде всего, как его герои воспринимают Шиллера. Восприятие хрестоматийно известной драмы Гундель и Шнайдерайтом свежо, непосредственно, чисто и по-детски наивно. И все же им дано понять и оценить смысл произведения. Их жизненный опыт подсказывает им, что глупец тот, «кто мечтает исправить мир злодеяниями, блюсти закон беззакониями, кто путает анархию со свободой», но пьеса все же кажется им восхитительной, производит на них неизгладимое впечатление, потому что «в каждом слове этой драмы чувствовался революционный дух», потому что она — гениальное творение художника.

В духе нового гуманизма будет поступать и Хольт, разрывая последние связи с прошлым. Хольт нарушает клятву верности, данную в детстве, он выдает Феттера полиции, которая его ищет. Недаром, узнав о преступлении Феттера из газет, Хольт испытывает чувство тайной угрозы — судьба Феттера («клятва у Скалы Ворона, потом война — большое желанное приключение, и вот, наконец,— виселица») могла стать и его, Хольта, судьбою. Решающим в духовных исканиях Хольта становится момент, когда после мучительных ошибок и неудач он начинает осозна-

вать связи между собой как личностью и окружающим миром: «Мы узнали Маркса. Мы увидели законы, движущие историю... Мир познаваем, и он не стоит на месте, он в конце концов перестанет быть выгребной ямой цивилизации и станет тем, чем должен стать,— родиной единого умиротворенного человечества. Ну, а наше „я"?.. Может ли „я"... за отпущенные ему сроки измениться — из гонимого страстями, раздираемого противоречиями, неприкаянного одиночки, затертого борющимися классами, из думающего, работающего, наделенного речью животного стать тем, чем оно должно стать: истинно человеческим „я"?»

Автору не удается показать конечный итог исканий Хольта, привести героя на новую, продуктивную жизненную позицию. Многие философские вопросы, поставленные в романе, остаются без ответа. Задуманная писателем последняя часть трилогии так и не появилась на свет.

«Приключения Вернера Хольта»— один из наиболее значительных романов о второй мировой войне в литературе ГДР. В нем впервые с такой силой и убедительностью прозвучала важнейшая тема этой литературы — тема расчета с фашистским прошлым целого поколения. В своем романе Д. Нолль сумел показать, каким трудным и мучительным было прозрение вчерашних солдат, оболваненных милитаристской, человеконенавистнической идеологией третьего рейха, сумел показать пробуждение искалеченной совести и обретение смысла жизни в созидании нового общества.

Deicke G. Begegnungen.— In: Liebes- und andere Erklärungen: Schriftsteller über Schriftsteller. Berlin; Weimar, 1972.
Geerdts H. J. Die Schicksalsfrage Büchners neu gestellt. Bemerkungen zu Nolls Roman «Die Abenteuer des Werner Holt».— Weimarer Beiträge, 1965, N 1.
Geerdts H. J. Dieter Noll.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Hochmuth A. (Hrsg.). Literatur im Blickpunkt. Berlin, 1967.
Schwieger E. Um die Entscheidung einer Generation.— Neue Zeit, 1964, N 71.
Лейтес Н. С. О некоторых стилевых особенностях романа Дитера Нолля «Приключения Вернера Хольта»: К проблеме сложности и простоты художественной формы.— В кн.: Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XX века. Пермь, 1966.
Николаева Т. С. На пути к истине: О второй книге Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта».— В кн.: Современная зарубежная новелла и роман. Саратов, 1965.
Самарин Р. М. Дитер Нолль и его роман.— В кн.: Нолль Д. Приключения Вернера Хольта. М., 1962—1965, ч. 1—2.
Топер П. М. По ту сторону фронта.— Иностр. лит., 1961, № 6.

Глава двадцать восьмая

МАКС ВАЛЬТЕР ШУЛЬЦ

Макс Вальтер Шульц принадлежит к поколению немецких писателей, вступивших в литературу после второй мировой войны, участниками которой пришлось стать многим из них. Он родился в 1921 г. в Шейбенберге, провинциальном городке, расположенном в Рудных горах Саксонии. Его отец был торговым служащим, сам он мальчиком стерег крестьянский скот. Ему хорошо было известно, что́ такое бедность. Вспоминая об атмосфере своего детства, Шульц называет его плебейским[1].

Пять лет он был солдатом гитлеровской армии, воевал на разных фронтах. После войны Шульц был рабочим на стройке, шахтером, школьным учителем. В 1949 г. он окончил Лейпцигский университет, в 1957—1959 гг. учился в Литературном институте им. Иоганнеса Р. Бехера, позже преподавал в этом институте, а в 1964 г. стал его директором. Он вице-председатель Союза писателей ГДР, участник многих международных встреч и конференций по вопросам культуры.

Свой путь писателя М. В. Шульц начал во второй половине 50-х годов, когда появились первые наброски его романа «Мы не пыль на ветру»[2], завершенного в 1962 г. Роман, во многом автобиографичный, но переплавляющий личные впечатления в образы и ситуации обобщающего значения, сразу же вызвал большой интерес у читателей и критики. По своим жанровым особенностям книга примыкает к серии романов, появившихся в литературе ГДР на рубеже 50—60-х годов («Чудодей» Э. Штриттматтера, «Приключения Вернера Хольта» Д. Нолля, «Украденная юность» В. Нейхауза, трилогия Ю. Брезана о Феликсе Хануше и др.), развивавших тему расчета с прошлым, выбора нового пути. Очевидна связь этого романа с традицией немецкого романа воспитания, с авантюрно-плутовским повествованием, отчасти с традицией романтической повести. Несомненно также, что в этом романе в некоторой степени сказался опыт пролетарско-революционного автобиографического романа 20-х годов, связанного с горьковской традицией. Вместе с тем это качественно новая разновидность воспитательного романа со специфическими типологическими признаками.

Как и в классическом немецком романе воспитания, герой здесь идет по дорогам жизни в поисках самого себя. Но в отличие от классического романа, герой которого стремился выйти за пределы сословной ограниченности к надсословной человечности, он идет к обретению новой отчетливой социальной позиции. Под воздействием исторических потрясений в его внутреннем мире происходит решительный поворот. Вторая мировая война — обязательная тема такого романа, именно в связи с ней и возникает мотив варварства, бесчеловечности, обреченности фашизма. Эти впечатления и побуждают героя к переоценке ценностей, определяющих его эволюцию. Идеологические искания героя тесно связаны с этическими: порывая с фашизмом, он заново решает для себя,

[1] *Schulz M. W.* Glaube, Spuk und falsches Vaterland.— In: Das schönste Buch der Welt: Wie ich lesen lernte. Berlin; Weimar, 1973, S. 74.

[2] Один из таких набросков опубликован в журнале «Neue Deutsche Literatur» (1959, № 2) под названием «Как человек живет...».

что такое мужество, честность, дружба, любовь. Драматизм, в высокой степени присущий этому роману, заключен не только в напряженных событиях внешнего ряда, но и в сложном внутреннем процессе движения героя к истине. Судьба героя представлена как часть судьбы народной. Повествование выходит за рамки жизнеописания, обнаруживая тенденцию перерастания в широкое эпическое полотно, хотя герой сохраняет при этом свою ведущую сюжетную роль.

Роман М. В. Шульца был воспринят критикой ГДР как важнейший, наиболее значительный в развитии этой линии литературы. Его отличает сопряженность живого изображения драматической действительности с заострением идеологической и философско-нравственной проблематики, отчего роман, с его несомненным эпическим началом, приобретает вместе с тем характер спора, дискуссии. Г. Кох пишет о романе: «Здесь впервые ... национальный кризис 1945 г. раскрывается одновременно как великая духовная, культурная, идеологическая борьба, в которой античность, Гёте и Гёльдерлин, Гегель, Маркс и Ленин, Тракль и Ясперс равно становятся знаменем борющихся партий, причем духовное переплетено с конкретно-политическим, с насущными задачами первых послевоенных недель, с появлением новых фронтов в международной политике»[3]. На страницах романа ведется большой разговор о проблемах мировоззрения, что в значительной мере определяет особенности его образной системы и сюжетно-композиционного строя.

Шульц концентрирует действие на относительно небольшом пространстве, в районе вымышленного города Рейфенберга, соединившего в себе черты Шейбенберга и Аннаберга, где прошло детство писателя, стягивает его в рамках непродолжительного времени (апрель—август 1945 г.). Он воплощает самый момент перелома в истории Германии, передает всю меру драматизма этих дней. Созданная им картина воспроизводит и видимую хаотичность, и скрытую закономерность происходящего. В картине этой есть плотность, густота изображения, ощутимые и в большом, и в малом — в многочисленности персонажей, в зримой конкретности бытовых и иных деталей довоенной и военной жизни, в тесной близости жизни и смерти, в частом переплетении авторской и несобственно авторской речи, в особенностях метафор и сравнений, выразительных в своей символической предметности и трезво-иронической оценочности.

Атмосфера романа соткана из контрастов, из столкновений света и тьмы: ослепительное сияние утреннего апрельского солнца — и обломки разбитых, обгорелых машин; трели жаворонков, парящих в голубизне неба,— «и колючий ужас перед бессмысленностью смерти»; близость рассвета — и сопротивление мрака («Петухи кричат поутру»); поиски истины («Совиные сумерки»); первые шаги в организации новой жизни под руководством старых коммунистов, освобожденных из концлагерей или вышедших из подполья («Старый ствол»). Это части романа, этапы событий, этапы исканий героев. При этом каждый персонаж дается с предысторией, каждый момент действия, каждый эпизод сопоставляется с тем, что было вчера и что, возможно, наступит завтра. Воспоминания и рефлектирующие раздумья персонажей или же авторские экскурсы в их прошлое занимают едва ли не больше места, чем непосредственное фабульное действие. В ткань романа вводятся письма героев, их рассказы, похожие на вставные новеллы, стилистика которых подчас напоминает старинную неторопливую и обстоятельную прозу.

Такая структура обусловлена не только стремлением акцентировать поворотное, рубежное значение мая 1945 г. Она связана с развитой в романе темой «возвращения» в широком смысле этого слова, с пересмотром, переоценкой национальных традиций. В центре спора, который ведут герои друг с другом и с самими собой,— проблема сущности и возможностей человека. Она приобрела совершенно особое звучание в годы,

---

[3] *Koch H.* Über den nationalen Gehalt unserer Literatur.— In: Koch H. Unsere Literaturgesellschaft: Kritik und Polemik. Berlin, 1965, S. 78.

МАКС ВАЛЬТЕР ШУЛЬЦ

Фотография

когда фашизм так наглядно продемонстрировал возможность полной утраты человеком всяких признаков человечности и когда в борьбе против фашизма люди поднимались до беспримерных высот мужества и героизма. Время со всей остротой поставило вопрос, что есть человек — пыль на ветру, как думает Лея Фюслер, одна из героинь романа, надломленная всем пережитым ею в фашистских застенках, или же «человек — это бог, лишь только он стал человеком, и если он бог,— он прекрасен» (эти слова Гёльдерлина взяты писателем в качестве эпиграфа к роману). Вопрос оборачивается проблемой жизнеспособности гуманистической традиции: может ли она служить опорой в условиях современности или она бессильна перед реакцией и варварством.

Философско-нравственный характер спора, его роль в сюжетном развитии романа, его значение для исканий и самоопределения персонажей позволяют говорить о влиянии на творчество М. В. Шульца интеллектуальной прозы Т. Манна, что отмечалось критикой и признано самим писателем. Несомненно также воздействие бехеровского «Прощания» с его рефлектирующим героем, погружающимся во зло, прежде чем ему открывается добро, трудно идущим к прощанию с прошлым, к революционному мировоззрению. Автор дает своей книге полемический подзаголовок: «Роман о непотерянном поколении». Он проводит своих героев через испытание историей, и они проходят его по-разному.

Руди Хагедорн, главный герой романа,— парень из рабочей семьи. Шульц стремится обобщить и типизировать в его образе «свой внутренний опыт и свой характер, немецкий склад ума, пролетарско-плебейскую психологию» [4]. Автор послал его в путь по страницам романа «без анти-

[4] Из письма М. В. Шульца автору этой главы от 7.8.1973 г.

фашистской форы». «Надо смотреть горькой правде в глаза: большая часть даже пролетарской молодежи полностью забыла во времена фашизма об антифашистской борьбе отцов»[5],— писал Шульц, объясняя свой замысел. Руди дезертирует из гитлеровской армии «без пяти двенадцать», в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Наделенный традиционной немецкой мечтательностью, он пытается найти духовную опору в романтическом идеализме, связанном для него с именем Гёльдерлина, культ которого он воспринял от старого интеллигента Фюслера, бывшего директора гимназии, смещенного гитлеровцами. Романтический идеализм в какой-то мере оберегает Руди от фашистской демагогии, но он рождает также ложные надежды, мешающие познанию истины[6]. Для того чтобы обратиться в реалистическую веру, обрести жизнеспособный, человечный, стойкий разум, Руди должен преодолевать в себе склонность к «доморощенной мистике», к «беспомощно-честной» тоске. Он вдруг ощущает свою «немоту», он жаждет «освободиться от немоты, чтобы не умереть раньше своей смерти». Немота Руди Хагедорна становится одним из лейтмотивов повествования. Руди вспоминает о солдатах, мучившихся поисками слова. Он пишет Лее Фюслер о своей непередаваемой словами немоте языка и мысли. С образом Руди тесно связан образ дороги — и в этом тоже своя символика. Он идет по дороге, то извилистой, то прямой, как шоссе Москва—Смоленск, то в одиночку («одинокому человеку на дороге казалось, что нечистая сила гонит его вперед»), то со спутниками, которые блуждают, как и он сам. Он идет к истине через хаос событий, через сумятицу мыслей и чувств.

Шульц мог бы, как и Фейхтвангер, взять в качестве эпиграфа к роману слова Гёте: «Смерть для жизни новой». Руди как бы проходит через цепь смертей и возрождений: «суд духов» в гимназии, самопогребение на пути бегства из нацистской армии, тюремная камера... В итоге он, как и сам М. В. Шульц, становится школьным учителем на освобожденной земле. Тема школы — традиционная для немецкой литературы — одна из сквозных тем романа. Старая школа— исходная точка пути героя, новая — знак коренного поворота в его жизни, связанного с поворотом истории.

В раскрытии образа Руди особенно заметно, как широко использует Шульц, при всем проблемном и стилевом новаторстве своего романа, национальные традиции немецкой литературы. Опора на традиции составляет, несомненно, одну из сильных сторон произведения. Но она вместе с тем в какой-то мере ограничивает свободу автора в решении судеб и характеров героев, что справедливо отметила К. Вольф в своей рецензии на роман[7], порождает некоторую перегруженность книги литературными реминисценциями.

Армин Залигер, сын аптекаря,— друг-враг Руди со школьных лет (еще одна традиционная для немецкой литературы ситуация). Залигер — мещанин, расчетливый, эгоистичный, трусливый. Он легко предает, но умеет сделать это так, чтобы сохранить в глазах других видимость порядочности. Он может быть порой даже отзывчивым и смелым, но лишь до тех пор, пока это не угрожает его безопасности или карьере. В школе он участвует в постыдной экзекуции над Руди, хотя Руди спас его, когда он тонул. Он оставляет Лею, племянницу и воспитанницу Фюслера, на которой, казалось, собирался жениться, доносит в гестапо на рабочего-коммуниста Фольмера, пытавшегося уговорить его сдать батарею американским войскам, чтобы избежать ненужного кровопролития, а позже,

---

[5] *Schulz M. W.* Stegreif und Sattel. Anmerkungen zur Literatur und zum Tage. Halle (Saale), 1967, S. 18.

[6] О. Флоровская, исследовавшая отношение Шульца к немецкому романтизму, справедливо подчеркивает живой характер и вместе с тем полемическую заостренность его восприятия романтической традиции (см.: *Флоровская О.* Романтические традиции в романе М. В. Шульца «Мы не пыль на ветру».— В кн.: Проблемы романтизма и реализма в зарубежной литературе XVIII—XX вв. Кишинев, 1972, с. 97—110.).

[7] *Wolf Ch.* Schicksal einer deutschen Kriegsgeneration.– Sonntag. 1962. 9. Dec.. S. 10.

все-таки сдав батарею и оказавшись в плену, умело отводит от себя обвинения в этом доносе. Залигеру чужды муки поисков нового языка, которые переживает Руди, его устраивают давно отстоявшиеся формулы типа «иной раз приходится с волками выть», «что мертво, то похоронено», и он охотно использует их, чтобы уйти от ответственности. Закономерен его приход в финале к экзистенциалистским взглядам. Образ Залигера в отличие от образа Руди дан вне сколько-нибудь существенного внутреннего развития. В нем, напротив, подчеркивается постоянство основных черт, в обрисовке его портрета проступают сатирические штрихи.

Лея Фюслер и Хильда Паниц — тоже составляют своего рода пару, но иного характера. Лея — воплощение идеала, Хильда — реальности. Обе они предстают в романе в двух планах: в восприятии Руди и в авторской трактовке. Красавица Лея в мечтательном воображении Руди — это сама духовность, «богиня», гёльдерлиновская «Диотима», «Вселенная». Именно она, как ему кажется, может освободить его от «немоты», у нее он ищет ответа на мучающие его вопросы. В авторском изображении становятся видимыми слабость и незащищенность Леи. В ней нет внутренних сил для сопротивления фашистскому варварству. Старый гуманизм, на котором она воспитана, не уберегает ее от концентрационного лагеря, а пережитое там ввергает в отчаяние. Процесс ее нравственного выздоровления оказывается длительным и трудным. На страницах романа он еще только начинается. В обрисовку Леи М. В. Шульц вводит контрастирующие краски. Цинизм, резкость, подчас даже грубость, проявляемые Леей после освобождения из лагеря, как будто плохо согласуются с ее обликом, но они художественно оправданы в плане и психологической характеристики героини, и символического смысла ее образа. Лея пытается заслониться цинизмом от людей, которым больше не доверяет, отгородиться от своих былых иллюзий. Это вместе с тем признак искажения красоты, ставшей жертвой фашистского варварства.

Хильда тоже во многом жертва гитлеровского режима. Дочь крестьянина, она не подозревает, что служила нацизму, «честно работая на бесчестных господ». Война отнимает у нее родителей, брата, она тоже порой впадает в отчаяние. Но в ее характере есть здравая народная основа, есть способность к сопротивлению, есть активное стремление защитить от беды близких ей людей (брата, Руди). Ее руки не боятся никакой работы. Ее ноги крепко стоят на земле. Руди она представляется недостаточно тонкой, он не верит, что она способна глубоко понять его, он видит в ней лишь заместительницу, но не преемницу Леи в своей жизни и доставляет ей этим немало горьких минут. Однако именно в Хильде Руди находит для себя реальную опору, с ней вместе он начинает учительствовать в школе; они ждут ребенка, с которым связаны надежды на будущее.

К середине романа спор позиций, вначале идущий главным образом через сопоставление судеб героев, превращается в открытую идеологическую дискуссию и по сути, и по форме. В ткани романа повышается роль диалога, на первый план выходят развернутые реплики и монологи участников спора. В доме Фюслера, восстановленного советской комендатурой на посту директора школы, сходятся его старый друг, чешский коммунист Ярослав Хладек, отец Леи, коммерсант Ван Буден, Лея, Руди. Подводятся итоги, осмысляются перспективы. Хладек и Ван Буден, ранее не участвовавшие в развитии действия, выступают в этом споре как антагонисты: католическому экзистенциализму Ван Будена противостоит марксистское мировоззрение Хладека, участника Сопротивления. В рассказах Хладека встает образ рабочего-коммуниста Карела, героя пражского восстания, поэтически воплотивший в себе дух мужества, свободы и жизнеутверждения. Речи Хладека, его письмо из Праги, адресованное Лее, помогают ей очнуться, увидеть свет сквозь мрак отчаяния, помогают и Руди разобраться, где правда и где ложь.

В сюжетном развитии романа, в разрешении спора важны также образы коммунистов Фольмера, расстрелянного гитлеровцами по доносу За-

лигера, Эрнста Ротлуфа, ставшего бургомистром Рейфенберга по выходе из нацистского лагеря, где он был в заключении много лет, Эльзы Поль, директора школы, в которой начинают работать Руди и Хильда; важна сцена рабочего собрания, организованного коммунистами, где расчет с прошлым, критика и самокритика соединяются с постановкой конкретных задач строительства новой жизни на освобожденной земле. Роман «Мы не пыль на ветру» был отмечен премией Свободных немецких профсоюзов 1963 г., Национальной премией ГДР 1964 г., он получил высокую оценку в критике социалистических стран и переведен на многие языки.

В коротком рассказе «Поворот» (1970) М. В. Шульц обращается еще раз к событиям мая 1945 г., к теме перехода от войны к послевоенным дням. Это рассказ о группе немецких солдат, расстрелянных немецкой же батареей при попытке перейти через шоссе, чтобы раздобыть пиво. Рассказ ведется от лица одного из тех немногих, кто остался в живых. Придя в сознание, он обнаруживает себя среди трупов во мгле и холоде подземного гаража. Но ворота гаража открываются, во тьму вторгается голубой свет. Какая-то женщина, одетая в черное, говорит солдату, что он может больше ничего не бояться. Вместе со светом к нему приходит жизнь без страха, свободная жизнь[8]. В рассказе, как и в романе «Мы не пыль на ветру», свет сталкивается с тьмой, конкретность сплетена с символикой.

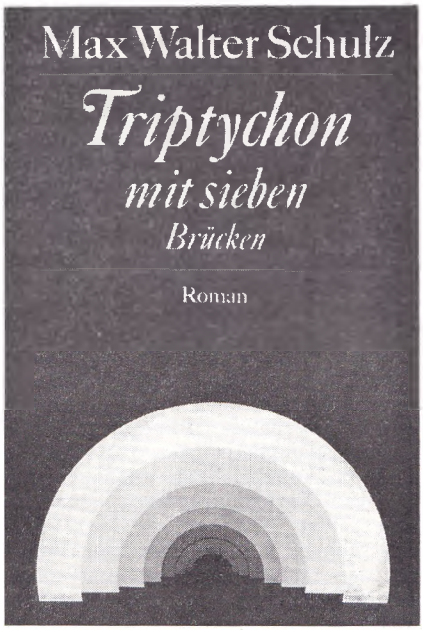
Повесть «Петра и человек с камнем», оставшаяся незавершенной, и второй роман Шульца «Триптих с семью мостами» (1974) посвящены проблемам послевоенных лет. В повести речь идет о двух молодых ученых, о роли творческого труда в их жизни, об их личных отношениях, складывающихся сложно. Три года назад Шмек, герой повести, приехал с женой в ГДР из Западной Германии, но она возвратилась обратно, надеясь вернуть и его. Он собирается на научную конференцию в ФРГ, страшась предстоящей встречи и объяснения с женой. Накануне его отъезда он и Петра, от лица которой ведется рассказ, спорят о сущности жизни, о возможностях человека,— этот спор и представлен в опубликованной части повести.

«Триптих с семью мостами» снова сводит читателей с Руди Хагедорном и Леей. Героям романа здесь около пятидесяти лет. Они живут в ГДР, в условиях социалистической действительности. Многое пройдено ими более чем за два десятилетия. Руди стал доктором философии, Лея — учительницей в школе, где директорствовал недавно умерший Фюслер. Руди расстался с Хильдой и уже двенадцать лет женат на Лее. У них две дочери — Жанна и Нетти. Рейнгард, сын Руди от первого брака (он в том самом возрасте, в каком были его родители в 1945 г.), кончает экономический факультет. Казалось бы, трудности, заблуждения, муки исканий позади, жизнь упорядочилась, стабилизировалась. Но ход истории вновь сталкивает героев с испытанием, с необходимостью переоценки ценностей, определения своей позиции.

В центре романа — давняя немецкая проблема «духа» и «власти» в новом звучании, в свете идей активного социалистического гуманизма. Историческая основа сюжета — события в ЧССР в августе 1968 г., братская помощь, оказанная народу Чехословакии странами социалистического содружества. Эти события не изображены непосредственно, а даны через восприятие жителей ГДР, советских людей, чехов, поляков, людей разных возрастов,— и тех, кто прошел через годы фашистского террора и второй мировой войны, и тех, кто еще только вступает в самостоятельную жизнь. Самый сюжет воплощает процесс осмысления происходящего. Руди и Лея воспринимают его по-разному. Неоднозначна и реакция молодежи. Герои спорят друг с другом, с самими собой, преодолевая противоречия между мыслью, действием, чувством, осознавая непреложность политической необходимости.

[8] Шульц использует здесь ряд мотивов, присутствовавших в одном из набросков к роману «Мы не пыль на ветру»: раненый солдат в темном подвале, женщина в черном, склоняющаяся над ним, свет среди мрака.

В «Триптихе» возрастает проявившееся уже в первом романе внимание писателя к психологическим аспектам, к философско-нравственной проблематике. В этом смысле особенности романа очень характерны для прозы ГДР 70-х годов. М. В. Шульц стремится показать духовный и нравственный облик людей, живущих два десятилетия в условиях социалистического общества. Он продолжает на новом историческом этапе исследование сложной диалектики развития личности. Писатель предостерегает и от упрощенных категорических выводов, не подкрепленных самостоятельным постижением явлений во всей их сложности (к ним подчас склонен Руди с его излишней прямолинейностью), и от стихийно-эмоциональных, субъективных суждений, недостаточно связанных с пониманием общих задач и закономерностей исторического развития (к ним тяготеет Лея, женщина отзывчивая и ранимая). Они говорят как будто одно и то же, но каждый сказал свое. Лея хочет перевести советский роман о драматических событиях сорок первого года, Руди же считает, что немецкому читателю незачем знать всю правду о противоречиях и трудностях, которые переживались советскими людьми, ибо это может внушить ему ложные представления о Советском Союзе. Между Руди и Леей возникает размолвка, остро переживаемая обоими. Им вновь приходится искать путь друг к другу, и не только через теоретические раздумья, исторические ассоциации и личные воспоминания, но прежде всего через сопричастность к конкретным сегодняшним жизненным ситуациям. Это определяет структуру романа, обусловливает сочетание в нем интеллектуальной направленности и насыщенности эпизодами, иной раз, казалось бы, разрозненными, но внутренне связанными.



Обложка первого издания книги М. В. Шульца «Триптих с семью мостами», 1976

Внутреннее, «духовное» действие в «Триптихе» решительно преобладает над внешним, событийным. Руди и Лея показаны в период, когда они отключились на время от своей обычной работы. Герои свободны от повседневной спешки и напряжения, которые могли бы помешать им сосредоточиться на своих исканиях, а писателю — на изображении этих исканий. Для этого привлекается целый комплекс художественных средств: диалог, воспоминания, внутренний монолог, сны, поток ассоциаций, символы и лейтмотивы (старый бук у дороги, башня в Лейпциге, дым костров на кладбище, погребок Ауэрбаха и т. п.), перекрещивание временных пластов. В романе господствует многоголосие: мир предстает в восприятии то одного, то другого персонажа. Авторское повествование, окрашенное интонацией живой беседы с читателем, углубленной, хотя зачастую шутливой или иронической, строится по принципу ассоциаций, за которыми отчетливо видна логика целенаправленного анализа. Ход повествования и в размышлениях героев, и в авторском тексте все время «петляет», возвращается к эпизодам из прошлого, без которых нельзя понять настоящего, пестрит историческими, мифологическими, литературными реминисценциями (Библия и Вольфрам фон Эшенбах,

Гёте и Гёльдерлин, Достоевский и Шиллер, Гюго и Радищев, Маяковский и Пастернак), переключается с конкретно реалистического изображения на фольклорно-сказочную или философскую символику и обратно, спускается с интеллектуальных высот к земной обыденности и вновь поднимается к интеллектуальным высотам. Так создается ощущение сложного единства мира, его динамики, взаимосвязи возвышенного и повседневного, философского и жизненно-конкретного. Из всех этих связей и вырастает триптих с семью мостами — древняя символика чисел наполняется современным содержанием.

Триптих — это триединство в пространстве (по одну сторону от Зибенхойзера, расположенного в центре картины,— Лейпциг, по другую — Прага), триединство во времени — связь прошлого, настоящего и будущего в социальной и культурной истории, триединство поколений (отцов — Фюслера, Хладека, Доры Хагедорн, Матиаса Мюлендерлейна, Йозефа Сагана; детей — Леи, Руди, Хильды, Винцента Сагана, Вернера Мюлендерлейна, Залигера; внуков — Рейнгарда, Беаты, Катлены, Жанны), это интернациональные связи братских народов, это и единство противоречий во внутреннем мире людей. У Леи в романе три имени, отражающих разные начала ее натуры: Лея — «Вселенная», Иогапна — этим именем, именем Жанны д'Арк, «короновали» ее дети в школе, и интимное — Иона. У Руди Хагедорна тоже разные имена: Руди и Рукс (т. е. «Руди X», или «Руди Нихтс», «ничто») — так зовет его Лея, когда его суждения кажутся ей несамостоятельными. Мосты — это и препятствия, преодолеваемые людьми, и связующие нити между ними. В финале романа семь мостов образуют своеобразную дугу, символизируя путь людей друг к другу, их взаимоответственность, единство партийности и гуманизма.

В своих романах, в повести, в рассказах М. В. Шульц художественно исследует, как отражаются в духовном мире людей драматические перипетии современной истории. Он тяготеет к интеллектуально насыщенному и психологически углубленному повествованию, доказывая творческой практикой, что рефлексия и живое действие не исключают, а взаимно дополняют друг друга. Прозе Шульца свойственны яркая образность речи, в которой исконно народная лексика уживается с современной, интеллектуальной, свободная ассоциативность, ирония тона которой с большей или меньшей выраженностью звучит у него всегда.

Искания и открытия, сопровождавшие работу писателя над романами, особенно первым, нашли свое отражение и в его теоретических суждениях. М. В. Шульц с начала 60-х годов выступает как литературный критик и эссеист. В своих статьях и эссе, публиковавшихся на страницах периодической печати и частично вошедших в сборник «Экспромты и выношенные мысли», автор ведет разговор о задачах развития социалистической литературы в ГДР, о принципах социалистического реализма, о специфике немецких национальных литературных традиций, о связи искусства и науки, искусства и политики, о судьбах современного романа.

Задачи развития социализма — вот тот ключевой момент, который определяет подход Шульца к вопросам классического наследия. В докладе на VI съезде писателей ГДР он говорил: «Мы понимаем непреходящее в литературе как живую традицию гуманистической мысли, как постоянно обновляющуюся жизненную потребность в реальной красоте, потребность, всегда связанную в процессе истории с прогрессивным классом» [9]. Преемственную связь с наследием он считает необходимым условием национального своеобразия и народности творчества. Но преемственность предполагает поступательное движение, а значит, и преодоление исторической ограниченности явлений искусства предшествующих эпох. Мысли об этом получили развитие в статье «Рандеву с Георгом Бюхнером» («Rendevous mit Georg Büchner», 1966), посвященной новелле Бюхнера «Ленц».

---

[9] *Schulz M. W.* Das Neue und das Bleibende in unserer Literatur.— Neue Deutsche Literatur, 1969, N 9, S. 26.

Прочерчивая своеобразную линию — Ленц, Бюхнер, литература ГДР,— Шульц как бы обозначает звенья в цепи развития немецкой литературы к реализму. Движение в этом направлении мыслится им как историческая закономерность, сказывающаяся в творчестве многих художников.

В речи, посвященной десятилетию Литературного института им. И. Бехера, Шульц формулирует свое понимание социалистического реализма как высшего этапа этой линии развития. В спорах о романе, активизировавшихся в 60-х годах, Шульц выступил с убежденной защитой больших перспектив этого жанра в социалистическом искусстве. Он считает, что наиболее интересный объект для романа — «изменения в жизни общества, которых большинство участвующих в этих изменениях людей еще не осознает в полной мере» [10], и что романист, таким образом, призван познавать и воспроизводить исторический процесс. «Главный предмет реалистического романа — это всесторонне представленная человеческая индивидуальность: личность, герой» [11]. Размышлениям о герое тоже присуща полемическая направленность против модернистских концепций. Она заметна и в тезисе о решающей роли героя в романе, и в замечаниях о том, как важно, чтобы образ героя обладал внутренней логикой развития, чтобы «автор знал о нем все, знал заранее, выстоит он или сдастся перед лицом испытаний» [12]. Речь идет при этом вовсе не о заданности образа, а о глубоком постижении действительности, законов ее бытия.

Творчество М. В. Шульца тесно связано с традициями немецкой гуманистической литературы. Его искания устремлены к обновлению этих традиций на основе принципов социалистического реализма. Произведения писателя, разные по тематике, внутренне многопроблемные, настойчиво развивают и утверждают идею, сформулированную в названии его первой книги: мы не пыль на ветру.

Joho W. Abrechnung der Vierzigjährigen.— In: Kritik in der Zeit: Der Sozialismus — seine Literatur — ihre Entwicklung. Halle (Saale), 1970.
Nalewski H. Sprachkünstlerische Gestaltung: Stilkritische Anmerkungen zur jüngeren Epik. Halle (Saale), 1968.
Schlenstedt S. Variation in es-Dur.— Weimarer Beiträge, 1964, N 3, 4.
Strützel D. Max Walter Schulz.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Вильмонт Н. Н. Роман о непотерянном поколении.— Москва, 1965, № 9.
Книпович Е. Ф. Мы не пыль на ветру.— В кн.: Книпович Е. Ответственность за будущее. М., 1973.
Млечина И. В. Роман о непотерянном поколении.— В мире книг, 1965, № 2.
Топер П. М. Предисловие.— В кн.: Шульц М. В. Мы не пыль на ветру. М., 1964.

[10] Иностр. лит., 1964, № 6, с. 214.
[11] Там же, с. 216.
[12] *Schulz M. W.* Stegreif und Sattel, S. 24.

Глава двадцать девятая

КРИСТА ВОЛЬФ

Криста Вольф родилась в 1929 г. в Ландсберге. После войны она жила в Мекленбурге, затем изучала германистику в Йене и Лейпциге, в 1962 г. поселилась в Берлине. Первый успех выпал на ее долю в те годы, когда она выступала с критическими статьями и занималась издательской и редакторской деятельностью.

Первым художественным произведением К. Вольф была «Московская новелла» (1961). Уже здесь проявилось то особое качество Вольф, которое она унаследовала от А. Зегерс, своей любимой писательницы и наставницы,— умение внимательно и вместе с тем осторожно всматриваться, «вживаться» в души людей, в сложные, неоднозначные движения их чувств, мыслей, в причины и следствия их поступков — и тех, что уже пережиты до конца, и тех, что еще не состоялись и существуют только в сознании, в мечтах. «Московская новелла» — это новелла о любви, о двух встречах, отстоящих друг от друга на 15 лет. Немецкая девушка Вера еще подростком сталкивается в Германии 1945 г. с молодым советским офицером, которого она, одурманенная нацистской пропагандой, боится. Она оказывается виновной в его тяжелом ранении, но он платит ей за зло добром — спасает из огня ее младшего брата. Начавшееся обоюдное влечение молодых людей было прервано жизненными обстоятельствами: часть, в которой служил офицер, переведена в другое место. Вторая встреча происходит полтора десятилетия спустя в Москве. Советский офицер из-за последствий ранения вынужден был отказаться от своей мечты стать хирургом и теперь, будучи переводчиком, встречает делегацию немецких медицинских работников, с которой приезжает и Вера.

Новелла отличается сложной и изысканной композицией, законченностью в разработке основного психологического конфликта. Действие развертывается в двух пластах времени — в 1945 и 1960 гг., причем сцены 1945 г. возникают то во внутреннем монологе Веры, то в воспоминаниях Андрея. Одни и те же события подаются в двойном изображении, в двойном восприятии. Путь героев друг к другу и осознание ими своего высшего человеческого долга прослеживаются писательницей с большой психологической тонкостью. Критикой ГДР было отмечено, что у новеллы есть недостаток: эта история могла бы быть и московской, и берлинской, и ростокской, и лейпцигской, а новелла могла бы с тем же успехом называться «Лейпцигской новеллой»[1]. Действительно, в новелле К. Вольф изображение Москвы лишено конкретности. Это Москва из окна интуристской гостиницы, скорее лирическое воспоминание о Москве, чем конкретный образ советской столицы. Но в данном случае название имеет особое значение: герои новеллы между двумя своими встречами шли разными путями, жили в разных обстоятельствах, но теперь оба находятся по одну сторону баррикады. Вера поняла смысл происшедших в 1945 г. событий и свою вину. В Москве встречаются уже не враги, а идейные соратники.

---

[1] *Wirth G.*— Den Blick zum klaren Horizont gewonnen.— In: Reso M. (Hrsg.) «Der geteilte Himmel» und seine Kritiker. Halle (Saale), 1965, S. 20.

КРИСТА ВОЛЬФ

Фотография

В 1973 г. Вольф весьма сурово раскритиковала «Московскую новеллу» за присущую ей излишнюю симметричность, за наивную живопись только в черно-белом варианте, за облегченное разрешение конфликта. Через 14 лет писательнице кажется, что уже тогда, в 1959 г., она могла бы быть более мудрой и лучше знать, в частности, жизнь советских людей. Однако главное в новелле сохраняет, несмотря на неудовольствие автора, свое значение и по сей день, вряд ли бы без этого повествования сумела К. Вольф сделать такой решительный поворот к центральному конфликту «Расколотого неба» (1963).

В этом романе, принесшем ей известность, К. Вольф подошла к изображению самого острого вопроса для общественной жизни ГДР, а именно — к изображению противостояния двух немецких государств и одновременно — двух идеологий, двух систем. К. Вольф шла в постановке этой проблемы за А. Зегерс, которая в романе «Решение» (1959) уже разрабатывала различные ее аспекты. Но за четыре года, прошедших после опубликования «Решения», вопрос этот для ГДР приобрел особенную остроту, и роман К. Вольф недаром был в те годы одним из самых читаемых и многократно обсуждаемых произведений. Он вызвал к жизни большую критическую литературу, споры и дискуссии. Книга была удостоена премии имени Г. Манна (1963 г.) и Национальной премии ГДР (1964 г.).

Название романа имеет широкий смысл: раскол, граница проходит не только по территории Германии; граница делит людей, раскол идет в их душах, и оба мира — социалистический и капиталистический — показаны через эти «раскалывающиеся» души, разрывающиеся узы, через часто болезненное осознание человеком самого себя. К. Вольф изображает людей сложных, любовь нелегкую и несчастливую, жизненные пути —

неровные, а мировоззрение — как трудно складывающееся отношение к миру, политике, людям, самому себе. Она рисует не победы, а главным образом поражения, неудачи, ошибки своих героев, трагические конфликты. Главная причина успеха «Расколотого неба» заключается в том, что в нем нет неправдоподобной легкости, необдуманных обещаний, нереальных перспектив. Но книга все-таки не пессимистична — и это при несчастливом конце любовной истории, после всех утрат и поражений.

Героиня романа Рита Зайдель после тяжелой аварии (а возможно, и попытки самоубийства) и длительного лечения в больнице попадает в санаторий. Здесь она пытается разобраться в событиях собственной жизни последних двух лет, в своих переживаниях, в самой себе. Она размышляет о пережитом, о своем возлюбленном Манфреде Герфурте, который, поддавшись чувству разочарования и обиды, покидает ГДР и уезжает на Запад, о своем трудном решении расстаться с ним, о сделанном ею выборе в пользу ГДР. Воспоминания о Манфреде, которые чередуются с размышлениями героини о годах учебы в педагогическом институте и работы на вагоностроительном заводе в бригаде вместе с такими людьми, как старый рабочий Рольф Метернагель, ставший для нее другом и своего рода образцом нового отношения к жизни и труду, вписываются в четкий исторический контекст — основные события разыгрываются перед укреплением государственной границы ГДР 13 августа 1961 г.

В «Расколотом небе» используется рамочная композиция, прием обрамления: в начале и в конце повествования мы видим Риту, главную героиню, в больнице, в санатории. Несколько раз ее воспоминания, которые иногда даются от первого лица, но чаще объективируются и идут от рассказчика, прерываются сценами в больнице и санатории, размышлениями, обобщениями, которые относятся уже к новой — после трагедии — жизни Риты, к ее новому взгляду на мир. «Воспоминания обманчивы, они не очень годятся в беспристрастные свидетели» — эта реплика помещена между двумя абзацами, один из которых написан от первого лица («...а я мечтала уехать в деревню...»), а второй — от рассказчика («...им едва удавалось скрывать друг от друга разочарование» — «им» т. е. Рите и Манфреду). В «Расколотом небе» цепочка воспоминаний — главный сюжетный стержень, вокруг которого сгруппировано действие.

Писательница разрабатывает в книге основной конфликт между общественно-оправданным оптимизмом Риты и разъедающим, нетворческим и бессильным нигилизмом Манфреда. Любовь к Рите — первое отступление Манфреда от безразлично-высокомерного отношения к людям. Интерес к судьбе своего проекта — второе отступление от равнодушия к жизни вообще. Поражение Манфреда в борьбе за проект вновь погружает его в привычный скепсис и холодное отчаяние. Любовь к Рите у Манфреда проходит несколько стадий. В какой-то момент Рита — впоследствии она это осознает — проиграла бой за его душу, и в своем отчаянии стала даже несколько похожа на него: как бегство Манфреда на Запад есть скорее бегство от самого себя (Манфред не прижился в ГДР, но вряд ли и на Западе он будет чувствовать себя лучше), так и несчастный случай, очень близкий к самоубийству, есть бегство Риты от своих проблем.

В предисловии к советскому изданию своей книги К. Вольф пишет: «В последующие годы мы узнали, насколько легче произнести „нет", чем „да" чему-то новому, что основано на твердом знании, а не на новых ошибках и иллюзиях; насколько легче стыдиться своего народа, узнав всю правду, чем научиться любить его по-новому» [2]. Манфред несет свое разочарование из прошлого; оно основано на презрении к собственным родителям-нацистам, а научиться любить по-новому свою родину он не может. Читательские отклики и дискуссии подтвердили, что К. Вольф верно изобразила душевную опустошенность некоторых представителей интеллигенции, не сумевших сердцем принять новые социалистические формы жизни.

---

[2] *Вольф К.* Расколотое небо. М., 1964, с. 6.

Противопоставляя бывшего нациста Герфурта, отца Манфреда, приспособленца и лицемера, наставнику Риты, старому функционеру Рольфу Метернагелю, К. Вольф резко разграничивает их взгляды, их отношение к новому рабочему государству, но делает параллельными их неудачи, одинаково больно бьющие по ним. Если бы старшему Герфурту, постепенно теряющему общественный вес, значение, посты, был противопоставлен преуспевающий Метернагель, этот контраст был бы контрастом положений. А так писательнице удается показать контраст мировоззрений.

Роман «Расколотое небо» К. Вольф писала в Галле, «древнем городе солеваров и купцов» («дымный, на первый взгляд некрасивый город, запутанный узел многих противоречий, смешение старины и современности»). Она посещала заводы, изучала будни рабочих бригад, старалась вникнуть в чуждые ей раньше области знаний, например экономику, «просиживала вечера над цифрами и статьями, над призывами, заявлениями и отчетами». И все-таки сами конфликты в бригаде изображены менее ярко и убедительно, чем конфликты в семье Герфуртов. Не подкреплено веским художественным материалом и брошенное вскользь утверждение, что «Манфред причислял себя к гильдии пророков... и если ему знакомо было нетерпение, то это было нетерпение экспериментатора, которому целые города и страны недостаточно оперативно предоставляют себя для экспериментов». Но ведь машина, которую создает Манфред, отнюдь не имеет такого глобального назначения, а приведенные на той же странице рассуждения Манфреда о роли математики и «предсказаниях электронного мозга» достаточно наивны.

Если Манфред при всей своей обыкновенности должен обладать, по замыслу писательницы, некоторой долей загадочности, этакого «байронизма», то Рита изображается как девушка обычная, каких много, подчеркнута только ее красота («золотистая девушка»), привлекающая к ней столь разных людей, как Манфред, директор завода Вендланд и др. К. Вольф даже не подчеркивает какой-либо особой тонкости ее чувств, скорее, напротив, уличает ее в некотором равнодушии к природе. Только выздоравливая, Рита «впервые в жизни видит краски... все двенадцать серых тонов холодной земли и бесчисленные оттенки коричневого цвета деревьев и листьев...». Но эта обычность Риты как раз и расширяет значение ее личной судьбы, поскольку она — не исключение, а воплощение того нового, что вошло в жизнь народа, строящего социализм.

В 1968 г. было опубликовано новое произведение К. Вольф «Размышления о Кристе Т.» Писательница не дала этой книге жанрового определения, но при всех оговорках автора, мнимой документальности, игре с вымыслом и «невымышленным» течением сюжета перед нами — роман. Криста Т., рано умершая молодая женщина, была подругой писательницы; ее бумаги после ее смерти были переданы К. Вольф. Разбираясь в них, К. Вольф нашла много такого в жизни близкого ей человека, что ей было неизвестно, малоизвестно или известно неточно. Воссоздавая в книге психологический портрет Кристы Т., писательница не старалась придерживаться фактографической точности и даже снабдила книгу примечанием, в котором предупреждала читателей, что «Криста Т.— литературный образ. Подлинные в книге — некоторые цитаты из дневников, набросков, писем. Я не считала своей обязанностью соблюдать внешнюю достоверность в отдельных деталях. Второстепенные персонажи и ситуации выдуманы мной...».

Но еще важнее для понимания замысла книги то, что К. Вольф пишет как бы «пробную биографию», в которой возможны перестановки, в которой некоторые эпизоды можно поставить и переиграть заново — в других условиях, с другими людьми. Ведь и то, что будто бы точно известно из дневников Кристы Т., рассуждает Вольф, все равно «воссоздано», все равно получает форму литературного образа, литературной ситуации, а потому не так уж важно, как было на самом деле,— важен тот психологический эффект, оттенок в душевном развитии героини, ко-

Заставка к книге К. Вольф «Расколотое небо», 1965. Художник Т. Шлейзинг

торый в результате данной ситуации или эпизода появился.

К. Вольф внимательно, по крупицам разыскивает детали облика Кристы Т., чтобы понять в ней главное, ее цель, ее предназначение, незавершенность ее начинаний. В чем-то такая попытка напоминает роман М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» и особенно его пьесу «Биография». Но сходство приема не ведет к сходству результатов. В эпиграфе к «Биографии» М. Фриш ссылается на рассуждения Вершинина в пьесе Чехова «Три сестры» о том, что было бы полезно прожить первую жизнь как набросок, а затем начать новую, уже все зная и понимая. М. Фриш и дает своему герою некоторую возможность выбора ситуации.

К. Вольф идет дальше. Она дает своей героине возможность выбирать не отдельные ситуации, а разные пути к самой себе — разные пути в дружбе, любви, семье, профессии. Когда Криста Т. умирает в 35 лет от лейкемии, уже осуществились многие ее мечты: о семье, о детях, и последняя, странным образом главная ее мечта о постройке собственного дома на морском побережье. В этот дом она въезжает за несколько дней до смерти в соответствии с восточной трагической поговоркой: «Когда дом построен, приходит смерть». Криста Т. могла бы стать писательницей — и не стала, могла бы быть учительницей — и не была ею; все, за что она бралась, кроме дома, осталось незавершенным. «Ей мы уже не нужны. Условимся: мы делаем нашу попытку ради самих себя, скорее она нам нужна»,— говорит повествовательница, а «она», т. е. Криста Т., нужна нам потому, что шла к познанию самой себя, и хотя процесс познания не завершен, прерван смертью, но даже стадии этого процесса, отклонения в сторону, искажения внутреннего мира в той или иной ситуации очень важны.

Автор перемежает свои воспоминания и рассуждения дневниковыми записями, письмами самой Кристы Т. Здесь применяется испробованное в «Расколотом небе» многоголосие, хотя и нарочито откровенное — автор ведет читателя как бы в свою литературную мастерскую и вместе с ним пытается создать образ покойной подруги, взвешивая разные факты, измеряя их значимость, отвергая как несущественные в судьбе героини или, наоборот, признавая их особенный смысл.

В «Расколотом небе» голос Риты и голос рассказчика часто сливались; в «Размышлениях» постоянно подчеркивается граница между автором — К. Вольф и героиней — Кристой Т., граница между многовариантной жизнью и окончательным уходом Кристы Т. и литературным бытием К. Вольф, которая, не освоившись с мыслью о необратимости смерти, пытается удержать Кристу Т. хотя бы в памяти.

В «Расколотом небе» мы автора не видим и не слышим. В «Размышлениях о Кристе Т.» получилось не одно изображение, а два: Криста Т. как бы отразилась в душе писательницы, внутренний мир которой виден читателю не меньше, если не больше, чем внутренний мир Кристы Т. Достигается это лирической, даже интимно окрашенной интонацией книги. «Долгий, не знающий конца путь к себе самому» — вот смысл, «тайная сущность» жизни Кристы Т. «Если бы мне пришлось ее вы-

думывать, я бы все равно не стала ее менять. Я дала бы ей возможность жить среди нас...»,— говорится в конце книги. В книге много места занимают рассуждения о смысле жизни и смерти, об общих законах человеческого существования на земле, и это заслоняет временами изображение новой реальности, новых отношений в действительности, но она, эта действительность, все-таки остается определяющей и сохраняет важнейшее для реалистического произведения функциональное значение.

К. Вольф начинала как литературный критик. Она активно выступала со статьями, очерками, эссе по актуальным вопросам современной немецкой литературы. Диапазон ее интересов чрезвычайно широк: она писала о романах Готше, Рейновского, Штриттматтера, Шульца, о западногерманской литературе (в частности, о Носсаке), ее интересовала проблема «китча», она занималась исследованием связи писательских поколений. Одновременно она составляла и издавала сборники рассказов и стихотворений авторов ГДР (совместно с Г. Вольфом). Удачными оказались опыты по написанию киносценариев («Расколотое небо», «Тиль Уленшпигель»). Но особенно много К. Вольф писала об Анне Зегерс, которую считает своим учителем. Кроме статей о Зегерс, К. Вольф создала киносценарий по ее роману «Мертвые остаются молодыми». Теоретические работы К. Вольф объединила в сборнике «Уроки чтения и письма. Статьи и размышления» (1971).

К. Вольф с самого начала своей писательской деятельности много размышляла над проблемами художественной формы, литературной техники, композиции. Ее, как и многих писателей, пугает банальность изложения, отсутствие своеобразия, особых поворотов темы у многих ее коллег. К. Вольф пишет: «странным образом банальные случаи, „подсмотренные в жизни", на страницах рукописи делаются еще банальнее — невыносимо банальными. Я знаю, что настоящая работа начинается только тогда, когда найдена сверхидея, которая этот банальный материал делает годным для повествования и достойным повествования»[3]. Эти размышления Вольф были высказаны ею во время работы над романом «Расколотое небо», но они вспоминаются и при чтении сборника рассказов «Унтер-ден-Линден» (1974). Собранные здесь три рассказа необычны для К. Вольф по своей структуре, новы по способу изложения, хотя предмет раздумий писательницы остался прежним: это жизнь сознания, мир «души» современного человека. Скрупулезное внимание к тайникам человеческой психики, насмешливое отношение к наукообразной психологии, тонкость в восприятии и воссоздании причудливого мира воспоминаний и мечтаний в тесной связи с сиюминутными ощущениями — все это обусловило успех этому произведению К. Вольф.

При явно экспериментаторском подходе Вольф и в этих рассказах остается вдумчивой и тонкой изобразительницей своих современников. Три рассказа, составившие книгу «Унтер-ден-Линден», объединены общим подзаголовком «Три невероятные истории», который сразу сообщает читателю, что автор не заботится о внешнем правдоподобии, что он вступил в сферу фантастики, гротеска, прихотливой выдумки и изящного литературного пародирования. Рассказ, который дал заглавие всему сборнику, отличается очень сложной композицией, хотя продуманность и рациональность композиции при всей ее внешней абсурдности легко просматриваются. Повествование, как это было и в других произведениях К. Вольф, ведется от первого лица. Сон, в котором совершается прогулка по знаменитой берлинской улице, есть одновременно изощренный самоанализ, и конкретные детали, реалии улицы, вплетенные в этот фантастический сон, не разрушают его, а своим географическим постоянством, определенным направлением движения вдоль по улице даже поддерживают пласт повествования, где совершается процесс проникновения в подсознательное, в некие исследуемые глубины «я». Героиня рассказа в своем затей-

[3] Neue Deutsche Literatur, 1974, N 7, S. 22.

ливом сне наталкивается попеременно то на отдельные эпизоды собственной жизни, то на хорошо известные ей дома столичной улицы.

Второй рассказ, включенный в сборник,— «Житейские воззрения кота в новом варианте» — примыкает к произведениям современных авторов, пародирующих внешние признаки знаменитых литературных образцов (можно вспомнить У. Пленцдорфа и использование им романа Гёте в книге «Новые страдания молодого В.»). Этот рассказ открыто связан с Гофманом; пародия и намек присутствуют здесь уже в заглавии; впрочем, гофмановские традиции определяют своеобразие всего сборника. В критике наряду с Гофманом упоминались также имена Ф. Кафки и И. Бахман, как писателей, чья творческая манера и особое ви́дение мира оказали известное влияние на художественную структуру этой книги К. Вольф. Герой рассказа, от имени которого ведется повествование,— кот — живет в доме профессора прикладной психологии, работающего над созданием некоей «системы тотального счастья». Эту систему можно применить лишь к людям, реакции, чувства, мысли, ощущения, страсти которых будут четко запрограммированы. Вольф, высмеивая издержки эпохи научно-технической революции и узколобый рационализм, создает сатирический образ несчастного реформатора, который, пытаясь следовать своим «открытиям» на практике, терпит тотальное крушение и получает вместо «счастья», «максимального физического и психологического здоровья» испорченное пищеварение, страсть к вульгарной девице и ненормальные отношения в семье.

В третьем рассказе «Опыт на себе» гротескная ситуация обострена еще заметнее. В обоих рассказах цель писательницы одна — высмеять, довести до абсурда болезнь некоторых современных интеллектуалов, программирующих свои нормальные человеческие чувства в угоду ложно понятому пафосу «века науки». В «Опыте на себе» героиня получает возможность превратиться в мужчину, и не в мужчину вообще, а в того, которого она любит, в буквальном смысле слова «залезть к нему в душу». Но душа оказалась узкой, сухой, не умеющей любить, и, возвращаясь из своего фантастического путешествия, героиня рассказа принимает отважное решение — все-таки, в порядке еще одного опыта, попробовать этого мужчину любить.

В рассказах сборника «Унтер-ден-Линден» есть известная узость исследуемого материала, оригинальность литературных решений не всегда сопровождается постановкой больших и значительных проблем жизни ГДР. Другой характер с этой точки зрения носит книга «Пример одного детства» (1977). В этой книге К. Вольф делает весьма сложную попытку изобразить свое собственное сознание и сознание своих сверстников, выросших при Гитлере, в последние годы войны, когда иного, кроме фашистского, бытия они не знали. В отличие от книг на эту тему, появлявшихся в 60-е годы, К. Вольф делает упор на то, что усвоенные ложные представления о мире не исчезают полностью с приобщением к передовому политическому мировоззрению, что они мешают и в последующие годы, давая неожиданные и опасные метастазы. Роман представляет собой двойное путешествие, путешествие «в квадрате» — в глубь души рассказчицы (некоей Нелли), в прошлое ее сознания, и одновременно путешествие в географическом смысле, в город детства, находящийся теперь в Польше. Сложная структура романа, многочисленные внутренние монологи и диспуты, перекрещивающееся двойное освещение — из прошлого и из действительности 1970-х годов, срезы сознания, прихотливые ассоциативные ходы делают «Пример одного детства» нелегким для чтения, что было отмечено в ходе дискуссии вокруг этой книги. Значение ее и интерес, который она вызвала, определяются прежде всего заново обостренной постановкой вопроса о преодолении наследия фашистского прошлого во всех сферах человеческого сознания. Тонкая психологичность сочетается в ней с открытой публицистичностью, с утверждением ответственности каждого за судьбы современного мира. Эта книга, как и все значительные произведения К. Вольф, пронизана высокой требовательно-

стью к нравственному миру человека, направлена на пробуждение общественного сознания, активно участвует в сложном процессе становления новой человеческой личности.

Geerdts H. J. Motive und Symbole in Christa Wolfs Erzählung «Der geteilte Himmel».— Weimarer Beiträge, 1964, N 1.

Gugisch P. Christa Wolf.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.

Haase H. Nachdenken über ein Buch («Christa T»).— Neue Deutsche Literatur, 1969, N 4.

Kähler H. Christa Wolfs Elegie («Christa T»).— Sinn und Form, 1969, N 1.

Reso M. (Hrsg.) «Der geteilte Himmel» und seine Kritiker. Halle (Saale), 1965.

Werner H.-G. Zum Traditionsbezug der Erzählungen in Christa Wolfs «Unter den Linden».— Weimarer Beiträge, 1976, N 4, S. 36—65.

Затонский Д. В. Искусство стать человеком: Раздумья над романами ГДР.— В кн.: Затонский Д. Зеркала искусства. М., 1975.

Мотылева Т. Л. Грани таланта Кристы Вольф.— Иностр. лит., 1975, № 3.

Симонян Л. А. Люди и книги.— В кн.: Современная литература за рубежом. М., 1966.

Глава тридцатая

ГЮНТЕР ДЕ БРОЙН

Гюнтер де Бройн, подобно многим писателям его поколения, начинал с темы войны, фашистского прошлого. Его первые произведения — рассказы, роман «Овраг» (1963) — были частью того духовного «расчета с прошлым», который продолжает оставаться одной из главных тем литературы ГДР.

Размышляя над истоками своей литературной деятельности, Г. де Бройн назвал своим учителем А. Цвейга, книги которого «проложили путь» его мышлению. На творчестве замечательного писателя-антифашиста молодой литератор учился главному: «говорить правду, в большом и в малом, в частностях и в целом».

Творческая эволюция писателя отражает некоторые общие закономерности развития литературы ГДР, которая в 60—70-е годы особенно отчетливо обнаруживает свое пристрастие к художественному исследованию моральных проблем социалистического общества, проявляет пристальное внимание к человеческой психологии, эмоциональной и духовной стороне человеческого общежития. В творчестве де Бройна особенно ощутим этот интерес к нравственным принципам и ориентирам человеческого поведения.

Гюнтер де Бройн родился в 1926 г. в Берлине. В возрасте 16 лет он был призван на вспомогательную службу в зенитные части, а спустя короткое время стал солдатом, был ранен, попал в плен. После войны был сельскохозяйственным рабочим в Гессене (Западная Германия), в 1946 г. перебрался в Берлин и вскоре стал «новым учителем» в одной из бранденбургских деревень (черты бранденбургской деревни тех лет он отразил позднее в рассказе «Свадьба в Вельцове», 1960). В 1949 г. де Бройн поступил в Библиотечный институт, работал в берлинских библиотеках, с 1953 по 1961 г. был научным сотрудником Центрального института библиотечного дела в Берлине.

Литературная деятельность де Бройна началась с рассказов, в которых за лиризмом повествования скрывается гневный пафос обличения фашистского варварства. Рассказы, объединенные в сборнике «Бездонное черное озеро» (1962), самостоятельны по сюжету, теме. Их сближает стремление писателя раскрыть преступную сущность фашизма, показать людей внутренне стойких, способных противостоять нажиму нацистской системы, людей, которым довелось испытать ужасы войны и которые не хотят допустить ее повторения.

Этой тревогой проникнута история молодых влюбленных — польской девушки Ренаты и западноберлинского учителя Михаэля Шварца («Рената»). Случайно встретившись через пятнадцать лет после войны и полюбив друг друга, они вынуждены расстаться: на их пути встает прошлое, которое много лет назад сделало их смертельными врагами и которое они не могут забыть.

В «Свидании на Шпрее» чередуются две линии изображения, из сегодняшнего дня действующие лица переносятся в годы войны. Формально действие втиснуто в рамки короткого письма, которое спустя полтора десятка лет попадает по адресу. Карл Швайгер, юноша, приго-

ГЮНТЕР ДЕ БРОЙН

Фотография

воренный к расстрелу за сочувствие к русским военнопленным, завещает в письме оставшемуся в живых другу отомстить за него, сказать «последнее слово» в их общей борьбе. Эпизоды, связанные с последними днями жизни юного антифашиста, перемежаются страницами, рассказывающими о том, как его оставшийся в живых друг идет по следам, подсказанным письмом. Он находит того, кого искал,— бывшего лейтенанта, а ныне преуспевающего дельца Карстена, непосредственно виновного в гибели Швайгера. Карстен, как и многие его единомышленники и соучастники по преступлениям, отлично чувствует себя в Западном Берлине. Друг убитого разыскивает и вдову бывшего учителя-антифашиста, казненного гитлеровцами незадолго до полного крушения рейха. Встреча с отважной женщиной, продолжающей дело мужа, укрепляет героя рассказа в мысли, что ненапрасной была гибель старого преподавателя и его ученика.

Мысль о соотнесенности прошлого и настоящего, о необходимости сделать выводы из недавней истории определяет все ранние произведения де Бройна. «Мы не можем забыть прошлое»,— говорит Рената. Учитель Михаэль Шварц уезжает из Польши с твердым намерением «научить правде» своих учеников. Он готов пожертвовать своим благополучием ради того, чтобы «никогда не вернуться в Польшу в военной форме», чтобы его ученики не смотрели на карту мира как на потенциальные владения Германии.

Герои де Бройна мечтают о будущем, в котором не будет места темному прошлому. В рассказе, давшем название первому сборнику, молодая учительница уже чувствует себя частицей новой жизни. Но прошлое, это «бездонное черное озеро», засосавшее целые поколения немцев, не отпускает и ее. Оно воплощено в фигуре матери героини, фанатично

жаждущей возвращения минувших времен. Трагедия героини усугубляется тем, что ее друзья, коллеги по работе оказываются не в состоянии понять ее тревогу, не видят угрозы, которой она подвергается. Возникающий здесь мотив гражданской, моральной ответственности за человека ощутимо сближает этот рассказ с более поздними произведениями де Бройна, в центре которых проблемы нравственного характера. Герои его рассказов — чаще всего люди очень молодые, юные, с чистой душой, не приемлющие лжи, цинизма, варварской жестокости фашизма. Таковы Рената и Божена, таков юный герой рассказа «Федецен», где с особой силой — через восприятие подростка — представлена несовместимость подлинной человечности с бездушным механизмом фашистской системы.

Прошлое, накладывающее высокую гражданскую ответственность на людей, его переживших,— главная тема раннего творчества де Бройна. В широком эпическом плане она реализуется в романе «Овраг». За этот роман писателю была присуждена премия имени Генриха Манна (1964). Биография Вольфганга Вайхмантеля, героя «Оврага», внешне мало чем отличается от биографии его литературных сверстников — Вернера Хольта из романа Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта» или Руди Хагедорна из романа М. В. Шульца «Мы не пыль на ветру»: школа, служба на зенитной батарее, военизированная трудовая повинность, вермахт, фронт. В основе этого сходства — объективная общность судеб целого поколения, чья юность была изуродована фашизмом. Поиски пути к правде начинаются для героя романа звездной ночью сорок пятого года в овраге на австрийско-венгерской границе, где тридцать немецких солдат — последнее жертвоприношение на алтарь войны — по приказу сбежавшего майора должны сложить головы за фюрера и рейх. Только двое из тридцати остаются в живых: раненый Вайхмантель добирается до лазарета, а его друг Экерт сдается в плен наступающим частям Советской Армии.

Трагическое событие этой ночи, овраг, в котором бессмысленно погибают двадцать восемь немецких солдат, обретает в глазах героя глубокий, выходящий за рамки эпизода, почти символический смысл. Подобно сотням тысяч молодых немцев, Вайхмантель пережил войну словно во сне, не пытаясь разобраться в ее сути и причинах и ответить себе на вопрос, кто повинен в ее ужасах. Он понимает лишь, что в его жизни «что-то было неправильно, если могло произойти то, что произошло».

Сложно складывается первый послевоенный год у героя — и это тоже сближает его с героями романов Шульца и Нолля. Наступает период колебаний и отчаянных поисков. Вайхмантель, навсегда излечившийся от иллюзий, от псевдоидеалов юности, понимает, какую угрозу для человека означает фашизм. Он с горечью замечает, что люди уже стараются предать забвению прошлое, что они готовы «забыть войну и свой восторг перед ней». А между тем военный преступник фон Бритцов, сгубивший в овраге однополчан Вайхмантеля, разгуливает на свободе. Вайхмантель с тоской наблюдает все это, но сам избегает каких бы то ни было действий. Ему претит всякая мысль об организованной борьбе за создание нового, индивидуализм становится для него оружием самообороны. Де Бройн исследует трудный процесс крушения старых представлений, осмысления героем трагического национального опыта. По мере того как раскрывается перед нами характер Вайхмантеля, мы отчетливо видим, как зарождается в нем «инстинкт познания».

В своих духовных скитаниях Вайхмантель навсегда расходится со своим другом Гертом Экертом. В Экерте писателю удался характерный тип интеллигента-соглашателя, уверенного, что можно оставаться между двумя лагерями. Но неумолимая логика жизни такова, что Экерт в итоге скатывается в вязкое болото откровенной реакции, оказывается вместе с военным преступником фон Бритцовом, на совести которого и убитые в овраге молодые немцы, и расстрелянные американские военнопленные.

С горечью наблюдая эволюцию Экерта, Вайхмантель вынужден признаться себе, что «программа середины», за которую ратует его бывший друг,— не что иное, как компромисс с совестью и убеждениями. Однако пройдет еще немало времени, прежде чем он (как и герой М. В. Шульца или Д. Нолля) найдет для себя путь утверждения нового.

Решение, которое принимает в конце концов Вайхмантель, характерно: он становится учителем. Симптоматично, что почти во всех новеллах и романах де Бройна встречается фигура учителя, человека, мечтающего научить молодежь «видеть правду» («Рената», «Свидание на Шпрее», «Бездонное черное озеро», «Присуждение премии»). Во многом такой выбор продиктован симпатиями самого автора, подсказан его биографией. Но в то же время он определен и той колоссальной ролью, которую приобретал в складывающихся новых условиях учитель, способный воспитывать юное поколение в духе миролюбивых, антифашистских, демократических идей. Фигура «нового учителя» была в определенном смысле ключевой фигурой тех лет. Вайхмантеля увлекает идея изменять мысли и чувства своих соотечественников. Он едет учителем в деревню — «воспитывать детей так, чтобы они больше никогда не подчинились майору, который прикажет им сложить свои головы в овраге».

Роман распадается на две части, и первая — конец войны — более достоверна, чем вторая, относящаяся к послевоенному периоду. В начале романа даны убедительные сцены, волнующие своим драматизмом,— встреча Вайхмантеля с чешской девушкой Марией в лазарете, ночь в убежище, проникнутая предчувствием приближающейся развязки, короткие, но полные внутренней динамики сцены в американском лагере для военнопленных, гибель Марии и капеллана. В этой части автор создает жизненные, яркие фигуры. Большой трагедийной силы исполнен образ старого капеллана, который пытается уберечь раненых солдат от верной гибели в догорающем пламени войны. В мягких, лирических тонах выписана юная Мария. Вместе с робкой, невысказанной любовью к этой девушке в душе Вайхмантеля просыпается ощущение бессмысленности войны, бесчеловечности положения, при котором он, солдат гитлеровской армии, должен убивать соотечественников Марии.

Эпизодический образ Марии оказался много жизненнее и глубже, нежели другие женские образы романа. Настоящее чувство Вайхмантеля принадлежит погибшей Марии, а не Тее: разочарованная в жизни аристократка не может дать приюта «духовно бездомному» Вайхмантелю. По замыслу автора, духовным прибежищем должно стать для героя общение с жизнедеятельной и энергичной Хеллой. Но и Хелле недостает тех живых красок, того точно переданного внутреннего настроения, которые заставляют читателя поверить в Марию и ее чувство, озаренное светом подлинной человечности.

Несмотря на известные просчеты и слабости этого романа, автор уже здесь предстал как художник яркого дарования. Еще до появления «Оврага» критика ГДР отметила умение молодого писателя точно находить форму своих произведений. В его рассказах это, как правило, повествование от первого лица, что соответствует исповедальной интонации, особому интересу автора к душевному миру своих персонажей. Иногда, например в «Ренате» или «Бездонном черном озере», де Бройн предоставляет слово поочередно нескольким героям, что позволяет писателю сделать изображение более объемным. Первый вариант «Оврага» также был написан от первого лица. Но в процессе работы автор убедился, что манера изложения, оправдывающая себя в небольшом рассказе, вряд ли пригодна для большого многопланового произведения. Поняв это, де Бройн, по его собственным словам, «заставил себя вести повествование в романе объективно».

Обозначившийся в раннем творчестве интерес писателя к внутреннему миру человека с годами углубляется, становится устойчивым, определяя, по сути, все его художественные поиски. Этическая тема напол-

няется новым жизненным содержанием — де Бройн обращается к современности, к жизни своих сограждан, строящих социализм.

В романе «Буриданов осел» (1969) де Бройн рисует классическую ситуацию любовного треугольника. Внешне поле его зрения — по сравнению с предшествующим романом — как будто сокращается. Де Бройн не стремится здесь к широкому эпическому охвату событий, повествование несет на себе печать камерности. Внимание автора привлекает «частная история», повседневная жизнь «обыкновенных» людей социалистического мира — тема, в 60—70-е годы вообще характерная для литературы ГДР, стремящейся через будни, повседневность показать многообразие и сложность задач, встающих перед строителями нового общества.

«Приватизация» сюжета не означает у де Бройна отказа от изображения важных общественных проблем. Наоборот, рассказанная в романе семейная, любовная история самым тесным образом связана с современной действительностью ГДР. Говоря о своем романе, автор отмечает: этот роман отличается от произведений прошлого, в которых возникали сходные сюжеты, «просто тем, что действие его происходит в ГДР... и это должно ощущаться на каждой странице книги, определять каждый характер, каждое событие, поведение каждого персонажа...» [1].

История сорокалетнего библиотекаря Карла Эрпа, который вдруг влюбился в молодую практикантку фройляйн Бродер,— история морального краха человека, который оказался не на высоте тех общественных, духовных, нравственных требований, которые ставит перед ним общество. И в этом смысле рассказанное в романе безусловно выходит за рамки «частного» события и обретает типические, обобщенные черты. Именно эту мысль выделил, комментируя свой роман, автор. По его собственному признанию, трудности, обозначившиеся в ходе работы над романом, концентрировались для него в вопросе: «... в какой степени частной истории, которая здесь рассказывается, присуще общественное начало, в какой степени индивидуальное имеет более общее значение» [2].

Карл Эрп поначалу предстает как фигура позитивная — если бы не настораживающая и «очуждающая» ироническая интонация автора: опытный специалист (с высшим библиотечным образованием), сознательный гражданин, добропорядочный семьянин. Но вот стремительно овладевшее героем чувство к фройляйн Бродер перевертывает вверх дном всю эту почти безмятежную и очень налаженную жизнь. Не в силах совладать с нахлынувшим на него чувством, Эрп уходит из семьи и поселяется у своей возлюбленной. На смену упорядоченному быту приходят мелкие неурядицы, отсутствие привычных удобств, а вслед за этим — и первые конфликты с предметом своей любви. В тесной комнате фройляйн Бродер его внутреннему взору снова и снова является покинутый им дом с видом на реку. К тому же он не может примириться с потерей «руководящей должности».

Отсутствие бытового комфорта очень скоро становится причиной дискомфорта душевного. Иными словами, довольно быстро обнаруживается, что чувство героя, казавшееся столь сильным и прочным, не выдерживает трудного испытания — испытания повседневностью: «...Для Карла дело заключалось не в великой любовной истории, а в преодолении тягот повседневности». Не будучи в состоянии принять решение, сделать выбор, Эрп оказывается в положении знаменитого «буриданова осла», который не мог выбрать ни одну из двух охапок сена и был обречен из-за своей «нерешительности и неспособности продемонстрировать свободу воли» на гибель. Когда же «буриданов осел» Карл Эрп выбирает наконец одну из двух «охапок сена», перед ним нет уже ни одной. Эрп возвращается в «лоно семьи», но это возвращение не воспринимается как «счастливый конец»: герой потерял не только обеих жен-

[1] Neue Deutsche Literatur, 1968, N 6, S. 12.
[2] Ibid., p. 9.

щин, которые любили его, но, по существу, и самого себя. Неспособность героя до конца и стойко сохранять чувство ответственности за свои поступки приводит его к краху, разоблачая, по словам автора, всю «мелкость» того «типа людей, которые оплачивают признание со стороны окружающих и внешние успехи ценой утери собственной личности» [3].

Е. Книпович в послесловии к русскому изданию романа выдвигает на первый план важную мысль о «невыстраданности» общественных позиций героя, о мнимой «легкости выбора общественного пути», которая в личном плане оборачивается «тяжестью и смятением» [4].

Эта мысль о «невыстраданности» общественной позиции очень точно выражает существо дела (хотя и не исключает приспособленчества героя). Если Вайхмантель («Овраг») мечется в поисках правильного пути, как бы пропуская через себя все тревоги времени, то Карл Эрп предстает перед читателем, так сказать, уже «готовым», зрелым человеком, который воспринимает действительность социалистического общества как некую данность. Мы не обнаруживаем в нем «выстраданности» убеждений, закаленности чувств, готовности бороться.

В мировой литературе прошлого, столь часто обращавшейся к теме любовного треугольника, героям всегда приходилось сталкиваться с лицемерием и фальшью, крайней недоброжелательностью и враждебностью окружения (достаточно вспомнить хотя бы роман столь почитаемого де Бройном Т. Фонтане «Эффи Брист»). В романе де Бройна принципиально иная ситуация: общество, уважая человека, идет ему навстречу. Никто и не думает «карать» Эрпа, подвергать унижениям фройляйн Бродер. Напротив, люди, которые их окружают, склонны отнестись с уважением к чувству Эрпа, полагая, что это чувство достаточно глубокое и выстраданное.

Но Карл Эрп оказывается не только не выше окружающих (которые в «старых» романах непременно подвергли бы его остракизму), но, напротив, он не дорос до уровня этого общества, которое столь великодушно идет ему навстречу.

Испытание на нравственную прочность оказывается по плечу героиням романа — Элизабет и фройляйн Бродер. Де Бройн, мастер женских характеров, создает два очень разных и точно обрисованных, выразительных образа. Элизабет представлена в развитии, в изменении. Поначалу это женщина, чей круг интересов ограничен домом, семьей. Когда с уходом Эрпа резко меняется вся ее жизненная ситуация, Элизабет преображается, обнаруживая черты характера, которые трудно было в ней предположить: уверенность и волевую твердость, решимость, энергию. И когда логика действия приводит героя назад, на порог покинутого им дома, перед ним оказывается, по существу, другая, незнакомая женщина. Автор в полушутливом комментарии замечает, что происшедшее должно пойти на пользу всем участникам действия. Что касается Элизабет, то «польза» эта, хотя и купленная дорогой ценой — разочарованием в любимом человеке, несомненна, ибо героиня в отличие от мужа, утерявшего самого себя, обретает свое «я», становится в полном смысле слова личностью.

По-иному строится характер фройляйн Бродер. Этому образу присущ элемент иллюстративности. И тем не менее характер этот по-своему интересен. Фройляйн Бродер сформировалась уже в условиях ГДР, она одновременно и продукт новой жизни, и активный ее участник. Она смела, решительна, не терпит неискренности, фальши. Разгадав главную слабость своего возлюбленного — отсутствие нравственного стержня, она принимает трудное решение: расстается с Эрпом, с любимой работой, с Берлином, в котором выросла, и уезжает, оставаясь, по словам автора, «моральной победительницей».

---

[3] Ibid., p. 12.

[4] *Книпович Е.* Послесловие.— В кн.: Бройн Г. де. Буриданов осел. М., 1970, с. 228.

Стараясь избежать дидактичности, откровенного морализирования, де Бройн строит повествование так, чтобы читатель мог взглянуть на события, на героя со стороны, в то же время не препятствуя известной идентификации с ним. «Мне была нужна форма,— говорит де Бройн,— которая оставляла бы место для рефлексии, комментария, отступлений... Потому что старая история о любви и браке становится новой в изменившихся обстоятельствах, создающих новую мораль не мгновенно, не по мановению волшебной палочки, как часто думали прежде». Смысл такого «комментированного» изложения заключается в том, чтобы заставить читателя «работать» вместе с рассказчиком, активизировать его критическое мышление.

Отношению автора к герою и переживаемой им коллизии вполне соответствует ироническая интонация, в которой выдержан роман, взгляд «со стороны». Наиболее ярко преимущества такого иронического повествования раскрываются в характеристике главного героя. Например, описывая расставание Эрпа с фройляйн Бродер в конце романа, автор очень точно передает то смешанное чувство горечи и удовлетворения, которое испытывает Эрп: «Он верил не во все, что говорил, и говорил не все... Он поблагодарил ее за свою вновь обретенную должность (в которой больше не нуждался) и позволил ей уйти в добровольное изгнание. С кровоточащим сердцем! С кровоточащим сердцем, с которого свалился камень».

Роман «Буриданов осел» свидетельствовал о возросшем художественном мастерстве писателя, блестящем даровании тонкого стилиста. В то же время он продемонстрировал интерес де Бройна к исследованию моральной проблематики социалистического общества.

Герой романа «Присуждение премии» (1972) — как и в «Буриданове осле» — оказывается в сложной ситуации, требующей от него четкого нравственного решения. Тео Овербек, германист, должен выступить на церемонии вручения премии писателю Паулю Шустеру. Тео не может решить, принять ему это предложение или нет: книга Шустера ему не нравится, она устарела, лишена актуальности и хвалить ее — значит кривить душой. Тем не менее Тео соглашается выступить, и выступление его, как и следовало ожидать, оказывается почти провалом — сделка с собственной совестью дается герою нелегко.

Истоки возникающего в романе конфликта заложены в предыстории действующих лиц, в их прошлом, которое почти двадцать лет назад свело их вместе.

Студент Овербек, работая в начале 50-х годов в провинции, в одной из бранденбургских деревень, знакомится со своим сверстником, рыбаком Паулем Шустером. Не без влияния Тео Пауль пишет книгу — неровную, но, безусловно, талантливую. Тео Овербек подвергает рукопись переработке, «причесывает» ее, сглаживает шероховатости. Книга делается гладкой, правильной, но зато бесцветной и заурядной. (Позднее он скажет: «Это был природный талант, который я с чистейшей совестью погубил».) Тео был движим побуждениями искренними и честными — он хотел придать книге Шустера «широту, общественное звучание, размах, актуальность, цельность». Однако тогда, в азарте молодости, он начисто упустил из виду одну простую истину, которую достаточно хорошо понимает спустя почти двадцать лет,— а именно, что общество не может быть заинтересовано в такой трансформации таланта, что подлинная общественная целесообразность неотделима от интересов личности, ее всестороннего и полноценного развития. Пауль успешно пошел по пути, который ему — без злого умысла — подсказал Овербек: по ровному и гладкому пути душевных компромиссов. Он стал знаменитостью, но растерял дарование, утратил индивидуальность. Раздумывая о своей судьбе, Пауль Шустер ищет виновных. Но автор (как и общество) не освобождает его от ответственности. Мысль об ответственности человека за свой жизненный путь, свои взгляды, свою нравственную позицию и становится, по существу, идейным стержнем романа.

Действие происходит в разных плоскостях — здесь возникают годы юности и ранней молодости героев, главные же события развертываются в сегодняшней ГДР и ограничены четкими временными рамками — днем выступления Тео Овербека на церемонии вручения премии. Автор и в этом романе не стремится к широте, всеохватности изображения (некоторые рецензенты в ГДР критиковали де Бройна за известное сужение контуров действительности). Но через личные судьбы героев он прослеживает существенные моменты истории общественной, а представленная им моральная коллизия отражает важные духовные, нравственные процессы в обществе. Значение рассказанного в романе перерастает сюжетные рамки, камерность оказывается внешней — перед нами роман-размышление, в центре которого проблемы долга и ответственности, социалистического образа жизни. «Честность или лицемерие — вот вопрос, перед которым оказываются все действующие лица»,— комментирует де Бройн.

Действие сосредоточено вокруг переломного момента в жизни героев, дня, когда каждому из них приходится задуматься над тем, правильно ли он живет. Размышления Тео превращаются в беспощадный критический анализ прожитых лет, в подведение своего рода морального баланса собственной жизни. К тому же день, описываемый в романе, по существу, разрушает кажущуюся гармонию в семье Овербек, опрокидывает многие прежние представления и самого Тео, и его жены Ирены, и ее дочери, семнадцатилетней Корнелии.

Корнелия также переживает трудный день — день разочарования (выясняется, что она не сможет поступить в университет), день отрезвления (она убеждается, что предмет ее любви — личность во всех отношениях заурядная). И наконец, это день, когда она иными, повзрослевшими глазами видит родителей, фиксируя те черты, которых не замечала или по-детски не способна была осмыслить прежде. Корнелия призывает Тео не быть похожим на тех, для кого главным в жизни оказывается «собственный автомобиль». Проявляя в разговоре с Тео свойственную молодости страстность и вполне взрослое понимание трудных проблем, Корнелия имеет в виду и свою мать (мечта Ирены — собственная машина, хорошая квартира, звание профессора для мужа), и в какой-то мере объект своей недавней восторженности — молодого парня Франка Унгевиттера, которого мещанское воспитание превратило в мелкого карьериста и не очень далекого человека.

Корнелия (как и фройляйн Бродер в «Буридановом осле») представляет в романе молодое поколение граждан ГДР, сформировавшееся уже в условиях социалистического общества. Обе они наделены активным неприятием лжи, фальши во всех ее проявлениях; погоня за материальными благами чужда и фройляйн Бродер с ее подчеркнуто скромным бытом, и Корнелии, которая так настойчиво напоминает отцу, что человеческое достоинство, честь, нравственные принципы важнее внешних признаков процветания.

Повествование ведется от лица рассказчика, который занимает как бы стороннюю, иронически-наблюдательную позицию, знакомую нам по роману «Буриданов осел». Однако авторский взгляд в «Присуждении премии» при всей его ироничности — не злой, не насмешливый, хотя в то же время и не сентиментально-благодушный. Здесь автор меньше пользуется возможностью непосредственно комментировать, иронически «очуждать» действие, чем в «Буридановом осле». Нарочито применяемая порой высокопарная лексика — «образцовая семья», «море души» — способствует ироническому эффекту, заставляя читателя увидеть контраст между такого рода обозначениями и подлинной сутью поступков героев. Автор часто прибегает к косвенной речи, передавая размышления или речь персонажей и тоже вынуждая читателя ощутить расхождение между смыслом сказанного и реальным поведением персонажей. Так, беззастенчивый демагог Либшер в споре, который ведут дома у Овербека его гости, выступает глашатаем высоких истин, и его

округленная фразеология уже сама по себе оказывается средством сатирического разоблачения. То, что о «прочности принципов» высокопарно разглагольствует человек, всем своим поведением продемонстрировавший отсутствие каких бы то ни было убеждений, оказывается удачным средством развенчания беспринципности.

Поступки персонажей выставляются в романе на суд читателя, призванного самостоятельно решить, принимает ли он на веру заявление автора о своем намерении изобразить «образцовых» героев, «подходящей моделью» для которых послужила чета Овербек. Конечно, назвать Тео «образцовым» нельзя, ведь он все же идет на душевный компромисс, не находит мужества отказаться от прославления «премированной макулатуры» и, ломая самого себя, пытается балансировать на острие — между собственным и чужим мнением.

Возникает определенная параллель между фигурой Тео и образом главного героя «Буриданова осла». Они проходят сходный жизненный путь, путь людей одного поколения, которое после крушения рейха училось заново постигать мир, открывать для себя новые жизненные ценности. Оба представлены в переломный момент жизни, когда обнажается их духовная и нравственная сущность. Но на этом сходство кончается и начинаются различия. Эрп — «мастер самооправдания». Готовность к компромиссам и сделкам с собственной совестью приводит «буриданова осла» к краху. Овербек же не пытается обставлять собственные компромиссы формулами оправдания. Он убежден, что нет ничего более вредного для общества, чем закрывать глаза на нечестность, примиряться с недостатками, лгать. Из трудного испытания этого дня он выходит хотя и не победителем, но и не побежденным: после всего, что происходит с ним в день присуждения премии, его нравственное здоровье должно окрепнуть.

Поставленные в романе жизненные проблемы неотделимы от проблем литературы, ее роли в жизни социалистического общества. Тео Овербек, мысленно «примеривая» книгу Шустера к запросам молодежи, понимает особенно отчетливо ее главный недостаток — отсутствие в ней элемента творческого первооткрывательства, художественной актуальности. Тем самым здесь косвенно идет речь о многогранности художественного поиска, преодолении поверхностности, о новаторстве и смелости социалистической литературы, которая немыслима без открытий, без непрерывного обновления. В этом смысле роман безусловно отражает и характер тех острых дискуссий, которые особенно активно ведутся в ГДР 70-х годов вокруг литературы.

Проблема верности художника правде жизни, служения справедливости и общественному прогрессу затрагивается — в ином аспекте и на ином историческом материале — и в книге де Бройна «Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера» (1975). Фигура Жан-Поля в последние годы привлекает к себе внимание писателей и литературоведов ГДР. Для де Бройна увлечение Жан-Полем не просто отклик на отчетливо обозначившуюся общественную потребность в углубленном изучении незаслуженно забытого большого писателя, в новом, современном его прочтении. Де Бройн испытывает давний стойкий интерес к Жан-Полю, его личности, судьбе, творчеству (в «Буридановом осле» рассказчик с сожалением констатирует, что произведения писателя сейчас мало кому известны).

Сатирический бунт против угнетения «маленького человека», задыхающегося от пут феодальной иерархии, чуждающаяся декларативности симпатия Жан-Поля к «непривилегированным сословиям», его демократизм, моральная неподкупность, способность сохранять духовную независимость, противостоять и тираническому нажиму, и материальным соблазнам — все это привлекает де Бройна. Именно здесь, в моральной сфере, он нащупывает тот главный нерв, который делает Жан-Поля «актуальным», близким для современников.

Оставаясь объективным исследователем, придерживаясь научно подтвержденного биографического материала, де Бройн в то же время создает художественное произведение, в котором фигура героя несет на себе печать эмоционального восприятия автора. Де Бройн демонстрирует конструктивный, творческий подход к истории, «актуализируя» те черты художника, которые представляются ему наиболее существенными с позиций сегодняшнего дня,— бесконечную правдивость и высокие нравственные принципы Жан-Поля, его искренность, неспособность примириться с социальным, политическим, духовным гнетом. Привлекает автора книги и творческая манера Жан-Поля, ироническая рефлексия, вплетающаяся в его повествование, внутренняя апелляция к критическому мышлению читателя, которому предоставляется возможность додумывать «недосказанные» истории.

В книге лаконично и в то же время выразительно воспроизведена эпоха, феодальная Германия конца XVIII — начала XIX в., представлено окружение Жан-Поля, его родительский дом и захолустье родного города, его немногочисленные друзья, его встречи с великими современниками в Веймаре (среди них Гёте и Гердер). Автор с особым вниманием исследует отношение Жан-Поля к Французской революции, приветствуя которую писатель выражал и свой протест против феодальной отсталости и реакции в Германии, и свой положительный идеал, веру в величие человеческого духа, в будущее.

Де Бройн и в этой книге осуществляет своего рода нравственное расследование, глядя в прошлое через «толщу веков», но ориентируясь на своих современников, обращаясь непосредственно к ним. Не навязывая своей точки зрения, он приглашает читателя сделать собственные выводы, задуматься над моральными критериями поведения, над проблемой выбора позиции. Активное отношение к жизни, верность принципам — вот, пожалуй, черты, которые особенно близки автору. Интерес к ним вполне естествен, органичен для писателя, который стремится ставить острые, актуальные проблемы, создавать яркие, жизненные характеры, исследовать принципы человеческих отношений, складывающихся в ходе строительства нового общества.

Berger Ch. Alltägliches eines heutigen Moralisten.— ND — Literatur, 1973, N 2.
Cwojdrak G. Buridans Esel in Berlin.— Weltbühne, 1969, N 8.
Engler J. Bruyn G. de. Preisverleihung.— Weimarer Beiträge, 1973, N 4.
Gugisch P. Eine gewöhnliche Geschichte.— Neue Deutsche Literatur, 1969. N 12.
Ilberg W. Die Wahrheit im Kleinen wie im Grossen.— Neue Deutsche Literatur, 1963, N 8.
Liersch W. Die Stunde Null und später.— Neue Deutsche Literatur, 1964, N 2.
Plavius H. Gegenwart im Roman. Gespräch mit Günter de Bruyn.— Neue Deutsche Literatur, 1968, N 6.
Reso M. Karl Erp und die Heuhaufen.— Sinn und Form, 1969, N 3.
Книпович Е. Ф. Послесловие.— В кн.: Бройн Г. де. Буриданов осел. М., 1970.
Млечина И. В. День трудных решений. Предисловие к кн.: Бройн Г. де. Присуждение премии. М., 1975.
Топер П. М. Здесь и сегодня.— Знамя, 1973, № 10.

Глава тридцать первая

ГЕЛЬМУТ ЗАКОВСКИЙ

Творчество Г. Заковского посвящено главным образом проблемам социалистического строительства, преобразованиям в деревне ГДР. Он, как и многие другие писатели его поколения, пришел в литературу с большим жизненным опытом, опытом активной общественной деятельности.

Гельмут Заковский родился 1 июня 1924 г. в Ютербоге, в семье служащего. С 1941 по 1943 г. он учился лесному делу, затем был солдатом, воевал. Возвратившись в 1946 г. из плена, Заковский изучает в профессиональном училище лесоводство и два года работает в Берлине в Министерстве земледелия и лесного хозяйства, затем в лесничествах. С 1961 г. живет в Нойстрелице, занимаясь писательским трудом и партийной работой.

Первые литературные опыты Заковского относятся к середине 50-х годов; это небольшие рассказы, очерки, фельетоны, стихи для местной печати. Заковский проявляет себя как литератор с достаточно широким диапазоном творческих интересов и возможностей. Помимо рассказов и очерков, он пишет пьесы, радио-, кино- и телесценарии. Особенно значителен его вклад в развитие теледраматургии: за полтора десятилетия на телевидении поставлено более 20 его пьес. Литературная деятельность Заковского получила высокую оценку: он лауреат Национальной премии (1959, 1965, 1968 и 1972 гг.), ему присуждены премии имени Лессинга (1963), имени Ф. Рейтера (1964), Свободных немецких профсоюзов (1969).

Придя в литературу в зрелом возрасте, Заковский, подобно Э. Штриттматтеру, Б. Зеегеру, сохранил прочные связи со средой, из которой вышел и с которой, в сущности, никогда не расставался,— с немецкой деревней. В этой среде он почерпнул материал для многих своих произведений. Заковский большой знаток крестьянских характеров, народной жизни. Другая характерная черта творчества писателя — интерес к насущнейшим проблемам сегодняшнего дня, острое чувство современности: «Для меня важно,— говорил он,— чтобы рассказываемая история затрагивала перв времени» [1]. Этим объясняется публицистичность, злободневность многих его произведений, отсюда, очевидно, и обращение к оперативным жанрам теледраматургии и очерку. Недаром отдельные его пьесы («Камни на дороге», «Лето в Хейдкау») и очерки («Как оплачивались размышления») вызвали оживленные дискуссии в широких кругах общественности, в том числе и среди рабочих сельскохозяйственных кооперативов, которые являются героями этих произведений.

Многие писатели ГДР в 50—60-е годы создали талантливые произведения, в которых показали закономерность и неизбежность перехода крестьянства на пути коллективного переустройства действительности. В романах О. Готше, В. Райновского, Б. Фёлькнера, Э. Штриттматтера, Б. Зеегера и др. запечатлены важнейшие моменты в жизни немецкой деревни — от проведения земельной реформы 1945—1946 гг. до «социалистической весны» 1960 г. Заметный вклад в разработку темы деревни внес и Заковский.

[1] *Kurzweg V.* Interview mit Helmut Sakowski.— Weimarer Beiträge, 1969, N 4, S. 749.

ГЕЛЬМУТ ЗАКОВСКИЙ

Фотография

Первым значительным произведением писателя был рассказ «Решение Лены Маттке» (1957). С большой художественной достоверностью он показывает жизнь послевоенной немецкой деревни, формирование нового отношения к труду, новой морали. В центре рассказа — внешне непритязательная история простой деревенской женщины, доярки Лены Маттке. Несмотря на небольшие размеры произведения и простоту сюжета, автор глубоко проникает во внутренний мир своей героини, показывает эволюцию ее характера. Страдающая, унижаемая мужем, темная и забитая, Лена Маттке постепенно, благодаря помощи и доверию членов кооператива, прежде всего председателя Ягоша, в труде обретает чувство собственного достоинства. На примере маленькой деревушки Шольценбрюк Заковский смело говорит о сложных проблемах села. В рассказе намечен основной мотив всего дальнейшего творчества писателя: совершенствование человека, поиски счастья, гармонического единства между личными и общественными интересами, возможного только в новом, социалистическом обществе.

Создавая произведения о деревне, Заковский опирается на традиции жанра реалистического деревенского рассказа (Dorfgeschichte), у истоков которого стоят И. Готгельф, Б. Ауэрбах, Г. Келлер, Ф. Ройтер[2]. Манера Заковского напоминает манеру В. Поленца, признанного мастера деревенских романов и рассказов; их сближает глубокое знание народной жизни, уважение и интерес к деревенским людям, наблюдательность, точность и лаконичность характеристик, лирическая окрашенность повествования. Но оптимистическая перспектива рассказа Заковского контрастирует с приглушенной, сумрачной интонацией рассказов Поленца, в которых показана беспросветная жизнь деревенских тружеников Германии конца XIX в. Несомненна также внутренняя связь творчества

[2] Особенно популярен этот жанр был в конце XIX в., когда тема деревни стала одной из главных в немецкоязычных литературах (плодотворно работали в этом жанре П. Розеггер, М. фон Эбнер-Эшенбах, К. Фибих, Р. Швейхель, В. Поленц и др.).

Заковского с творчеством А. Шаррера, создателя известных романов и рассказов о крестьянстве[3].

По рассказу «Решение Лены Маттке» Заковским была написана одноименная пьеса для телевидения и театра, прошедшая с большим успехом. После этого Заковский занимается преимущественно драматургией: пишет пьесы для телевидения, обрабатывая лучшие из них для театра.

В своих драматургических произведениях Заковский продолжает тему, к которой он обращался уже в «Решении Лены Маттке»,— становление нового человека, социалистическое преобразование в немецкой деревне. Он создает пьесы «Женщина приходит в деревню» (1959), «Потерянная земля» (1960), «Пила в Лангенмооре» (1959; совместно с Х. Мюнхебергом); в последней выведена наиболее близкая автору среда лесорубов. Успех у зрителей имела его веселая, озорная комедия «Женские ссоры и хитрости любви» (1961), в которой использованы народные шванковые традиции. Однако наиболее значительной является телепьеса «Камни на дороге» (1960). Ее по праву можно поставить рядом с лучшими пьесами писателей ГДР, в которых затрагивается деревенская проблематика («Бургомистр Анна» Ф. Вольфа, «Кацграбен» и «Невеста голландца» Э. Штриттматтера, «Фрау Флинц» Г. Байерля). Действие пьесы происходит в одной из деревень осенью 1960 г. Это было время, когда убирались «камни на дороге», ведущей к новой жизни, когда перепахивались не только межи на полях, но и целина частнособственнической психологии. В литературу входят новые герои и конфликты, перед писателями встает проблема — показать сложный процесс перехода крестьян к коллективным формам жизни и труда, изменения в их сознании, принципиально новый характер отношений, складывающихся в деревне.

На рубеже 50—60-х годов появляется немало пьес, в центре которых судьба деревенской женщины: «Невеста голландца» Э. Штриттматтера, «Риск Марии Диль» Ф. Рейхвальда, «Фрау Флинц» Г. Байерля, и др.[4]

Интерес писателей к этой теме объясняется во многом тем, что именно женщина в прошлом, при старых классовых отношениях, несла на своих плечах главную тяжесть крестьянского хозяйства и потому лучше, чем мужчина, понимала реально гуманистический характер преобразований, в результате которых она впервые становилась по-настоящему равной с мужчиной и освобождалась от патриархальной зависимости. Отвечая на вопрос, почему женщины во многих его произведениях играют главную роль, Заковский сказал, что на истории женщины можно наиболее убедительно показать типичнейшие черты социалистической современности, социальный прогресс, достигнутый в ГДР[5].

Лиза Мартин, героиня пьесы «Камни на дороге»,— человек трудной судьбы. Когда-то она служила батрачкой в имении богатого крестьянина Бергеманна, родила от него ребенка и была изгнана со двора его женой Агнес. С тех пор прошло более десяти лет; нищета, позор и стыд, все тяготы и лишения в жизни Лизы позади: она член кооператива и его правления, руководит фермой, воспитывает сына. Но на ее пути вновь становится Бергеманн. Образ Лизы Мартин напоминает образ Лены Маттке, с той существенной разницей, что Лена только начинает

---

[3] Литературоведение ГДР признает благотворное воздействие деревенских романов и рассказов прошлого на современную литературу. Например, Ю. Бонк в 1965 г. отмечал, что такие писатели, как Т. Харих, Б. Фёлькнер, Э. Штриттматтер, Г. Нахбар, Б. Зеегер и др., сумели создать литературу, которая «правдиво отразила духовный мир крестьянина, его заботы и радости... обращаясь к лучшим традициям прошлого, заложенным деревенскими романами Вильгельма Поленца и позднее — Адама Шаррера...» (*Бонк Ю.* Дорога длиною в двадцать лет.— Вопр. лит., 1965, № 12, с. 49).

[4] По мнению литературоведа и театрального критика Г. Кэлера, одна из особенностей драматургии ГДР состоит в том, что она рано «выявила роль женщины, ее особую активность» в процессе социальной перестройки в деревне (*Kähler H.* Gegenwart auf der Bühne. Berlin, 1966, S. 64).

[5] См.: Weimarer Beiträge, 1969, N 4. S. 750.

раскрепощаться, тогда как Лиза уже прочно связана с новой жизнью и труд во имя общих интересов стал для нее источником радости. «Сколько бессонных ночей стоила мне эта работа! — говорит она. — Я полюбила ее, я нахожу в ней радость, я просто не могу жить без нее».

Изображая отношения Лизы с Бергеманном и председателем кооператива Паулем, Заковский обнаруживает умение глубоко проникать во внутренний мир своих персонажей. Он показывает, как уходят в прошлое эгоистические собственнические привычки и представления и в деревне утверждается новая социальная и психологическая атмосфера. В пьесе затрагивается традиционная для литературы ГДР тема доверия к людям.

Интересны образы Бергеманна и его жены Агнес. В прошлом батрак, Альфред Бергеманн одержим «властью земли». Ради того чтобы иметь землю, он без любви женится на Агнес, дочери хозяина-гроссбауэра, попирает свои чувства к Лизе и сыну. Проходит время, и богатый крестьянин Бергеманн, тщеславный и эгоистичный, но в то же время умный и трудолюбивый, начинает понимать, что оказался «по ту сторону забора», отстал от жизни: он один из немногих крестьян-единоличников в округе. В финале пьесы Бергеманн оказывается перед необходимостью решения; он подводит итог своему прошлому и хочет «прыгнуть на другой берег»: оставляет все, что нажил с таким трудом, и решает начать новую жизнь — в кооперативе. Подводит черту под своим прошлым и Агнес. Гордая наследница и владелица богатого крестьянского двора с двухсотлетней родословной, она тоже понимает, что «наступили новые времена». У Агнес нет ни сил, ни желания противостоять им, и она добровольно расстается со своим владением. Сцена, в которой Агнес передает все, что имеет, кооперативу,— одна из самых сильных в пьесе, она овеяна суровым драматизмом.

Особенно удачны в пьесах Заковского образы стариков. В «Камнях на дороге» привлекает внимание, например, фигура матери Лизы, написанная с присущим Заковскому мягким юмором. Несмотря на преклонный возраст, она охотно приобщается к новой жизни и с уверенностью заявляет, обращаясь к Лизе: «Без нас, бабушек, вы бы не построили социализм». Еще более выразителен образ старого Андрееса. Всю жизнь был он батраком, гнул спину на хозяина, который не только жестоко эксплуатировал его, но и попирал его человеческое достоинство; до глубокой старости не может Андреес забыть, как хозяин бранил и бил его за то, что он, будучи голодным, украл картофель из свиного корыта... И вот теперь он «совершил революцию на старости лет», вступил в кооператив, где «стал наравне со всеми», «почувствовал себя человеком». Андреес глубоко убежден, что и для него «жизнь только начинается».

В 1964 г. состоялась премьера телепьесы Заковского «Лето в Хейдкау», которая в 1965 г. была переработана для театра и поставлена под названием «Последнее лето в Хейдкау». Для этой, по определению автора, «народной пьесы», посвященной будням рядового кооператива, успешному преодолению повседневных трудностей на пути к новой жизни, характерна острота в постановке этических проблем и большая эмоциональность.

В центре пьесы — Хете Циммер и Роберт Меллин. Подобно другим героиням Заковского, «дикая Хете» — женщина с трудным прошлым. Пройдя через многие испытания, она лишь в кооперативе, в совместном труде на общее благо обретает счастье и смысл своей жизни; ей доставляет удовольствие осознавать, что «земля вращается и ты причастен к тому, что она вращается чуть быстрее, чем раньше».

Роберт Меллин, по призыву партии ставший председателем отстающего сельскохозяйственного кооператива, прилагает все силы к тому, чтобы наладить хозяйство. На свой страх и риск он затевает большое строительство. Сложна и упорна борьба с догматизмом, с косностью и пережитками старого в людях. Был момент, когда ему казалось, что

все напрасно, хотелось покинуть Хейдкау. И все же он остался, несмотря на тяжелую личную драму, остался с людьми, которые поверили ему и постепенно стали на его сторону.

Заковский изображает в своих произведениях посланцев рабочего класса в деревне: Ягош («Решение Лены Маттке»), Пауль («Камни на дороге»), Роберт Меллин («Лето в Хейдкау») и др. Однако их образы в значительной степени схематичны и иллюстративны: они менее удачны, чем, например, Вольш, герой романа Б. Зеегера «Осенний дым». Вообще нельзя не отметить известной прямолинейности и упрощенности в трактовке Заковским отдельных ситуаций и образов, декларативности и риторически-агитационных интонаций, иногда появляющихся в речи его героев. Критика ГДР не раз отмечала и свойственную пьесам Заковского тенденцию к благополучным развязкам, что не всегда обусловлено логикой развития сюжета и образа. Этот недостаток особенно заметен в сопоставлении с лучшими прозаическими произведениями тех лет о деревне, прежде всего Штриттматтера, в которых конфликт носит чрезвычайно острый, порой даже трагедийный характер.

Тем не менее пьесы Заковского были заметным явлением в драматургии ГДР 60-х годов. Их художественное своеобразие во многом определяется ориентацией автора на телевидение, которому присущи особые формы выражения. Заковский почти не вводит в свои пьесы массовых сцен, пьесы его отличаются своеобразной камерностью, простотой фабульной организации, локальностью действия, небольшим количеством персонажей — в них преобладают сцены с двумя-тремя действующими лицами. В соответствии с законами теледраматургии, автор усиливает воздействие с помощью частого применения крупного плана; общий план используется очень скупо. Для лучших драматических произведений Заковского характерны глубокий психологизм, мягкий юмор, выразительность деталей, насыщенность и напряженность диалогов, образный язык, часто не требующий дополнительной оптической иллюстрации, стремление к максимальному использованию средств и возможностей разговорной речи.

Особое место в творчестве писателя занимает сценарий многосерийного телевизионного фильма «Дороги странствий» (1968), жанр которого сам автор определил как «драматический телероман». Это произведение, предназначенное для телеэкрана и по своей драматургической концепции отвечающее требованиям данного жанра; оно остро драматично, в композиционном отношении ему свойственна фрагментарность, мозаичность сцен.

Впервые писатель обращается не к современности, а к истории Германии. На вопрос, что побудило его обратиться к прошлому, Заковский ответил, что он «искал возможностей проследить великий революционный процесс развития, а именно — возникновение новой человеческой общности в нашей стране» [6]. Впервые создает он такое многоплановое, крупномасштабное произведение. В нем затронуты большие и важные темы: обличение войны и фашизма, антифашистская борьба, вина немецкого народа и расчет с прошлым, тема дружбы народов, строительства новой жизни на востоке страны.

Пьеса охватывает большой отрезок времени — с 1939 по 1953 г. С кинематографической быстротой меняется место действия: оно свободно переносится из Германии в Польшу, из крестьянской избы в графский замок, из концлагеря в резиденцию генерал-губернатора Польши Франка. Необычайно широк и круг действующих лиц: фашисты всех рангов и мастей, узники концентрационных лагерей, борцы-антифашисты, польские партизаны, советские солдаты, немецкие крестьяне и т. д. И весь этот поток событий, сцен, персонажей прочно сцементирован образом главной героини Гертруды Хаберзаат.

---

[6] Ibid.

Верный себе, писатель вновь обращается к изображению крестьянской среды и женской судьбы. Гертруда Хаберзаат — сильная личность с многогранным и сложным характером. Вышедшая из самых бедных деревенских слоев, она вначале напоминает волка среди волков; унижаемая, вечно вынужденная прислуживать, она страстно мечтает об одном: иметь собственную землю, стать хозяйкой. Цель ее жизни ограничена жаждой накопительства, и это полностью закрепощает ее добрые качества, подавляет чувство собственного достоинства. Но постепенно, пройдя долгий и тяжкий путь познания, страданий и борьбы, она приходит к радикальной переоценке ценностей, к полному раскрытию заложенных в ней возможностей и в условиях обновленной демократической Германии формируется как личность с социалистическим сознанием. В конце пьесы она не только вступает в кооператив, но и становится его председателем. Заковский проводит мысль о том, что борьба простых людей, людей труда, подобных Гертруде Хаберзаат, за свое счастье может увенчаться успехом только в социалистическом обществе, в котором гармонически сочетаются интересы индивидуума и коллектива. Эволюция образа Гертруды Хаберзаат, безусловно, одно из наиболее заметных художественных достижений Заковского. Сам автор указывал на типичность, собирательный характер этого образа, говорил, что хотел «рассказать о народных образах на фоне больших исторических событий, связать их решения с великими историческими решениями. Только тогда истории „маленьких людей" станут великими» [7].

В «Дорогах странствий», помимо Гертруды Хаберзаат, выделяется образ коммуниста Вилли Гейера, мужественного, несгибаемого борца с фашизмом; после победы он уверенно ведет бывшее помещичье село к коллективизации, умно, тактично и с юмором преодолевая многочисленные препятствия.

На рубеже 60—70-х годов в ГДР усилился интерес к «малым формам» — рассказу и очерку, появился ряд интересных сборников, принадлежащих писателям разных поколений — Зегерс, Штриттматтеру, Фюману, Нахбару, Брезану, Нойчу, Вогацкому, Бройнигу, Новотному и др. С полным правом место в этом ряду занимает Заковский, который в 1971 г. издал том «Два центнера легкости», объединяющий лучшие из написанных им рассказов и очерков.

Открывают сборник два рассказа, относящихся к началу творчества писателя: «Решение Лены Маттке» и «Приговор», ранее напечатанный под названием «Решение Ганны Глауда» в сборнике «Две женщины» (1959). В «Приговоре» заметны следы неопытности начинающего автора: рассказ излишне растянут, в нем видны элементы мелодраматизма и условности в обрисовке характеров. Тем не менее есть в нем и впечатляющие сцены, связанные с разоблачением преступлений фашизма; Заковский с тревогой пишет о реставрации неофашизма в Западной Германии: суд земли Гессена оправдывает военного преступника — офицера, который в конце марта 1945 г. жестоко и бессмысленно убил юного солдата, дезертировавшего из части.

Однако основное место в сборнике занимают произведения очеркового характера. Названные самим Заковским «историями», они отличаются подвижностью жанровых рамок и при несомненной их документальности имеют тенденцию к сближению с художественной прозой. Заковский свободно и непринужденно компанует материал: он вводит авторские наблюдения и размышления, описания характеров, портретные и пейзажные зарисовки, историко-этнографические сведения, анекдоты (в этом смысле очерки напоминают «Странствия по марке Бранденбург» Т. Фонтане). Очерки разнообразны по форме: одни представляют портрет героя, другие — внутренний монолог, третьи — своего рода «роман воспитания» в миниатюре; нередко автор использует традиционную «рамочную» конструкцию. Как и в драматургии, Заковский обнаруживает в очерках глубо-

[7] Ibid., p. 749.

Обложка книги Г. Заковского «Два центнера легкости», 1971

кое знание жизни, точность и наблюдательность, ненавязчивый юмор, а также поэтичность, лиризм — качество, не совсем обычное для документальных жанров и выделяющее писателя среди других очеркистов ГДР[8].

Центральная тема прозы Заковского — созидание новой жизни в демократической Германии, строительство социализма; ее герой — человек-труженик, творящий историю, осознающий свою нераздельную слитность с судьбой республики, свою ответственность перед настоящим и будущим. Бывшая батрачка Эльза Гирке («Встреча с Эльзой», 1963) становится лучшей производственницей, активисткой, депутатом Народной палаты. Вчерашний сельскохозяйственный рабочий Дальман («Два центнера легкости», 1969) возглавляет крупнейшее в стране хозяйство, равное по территории средневековому княжеству. Учится искусству управлять кухарка Фильтер («Как оплачивались размышления», 1969), дает уроки «практической демократии» матушка Энгельгард («Монолог старой продавщицы газет», 1965), которая в свои семьдесят лет остро ощущает теснейшую связь с миром, гордое чувство сопричастности ко всему, что происходит в жизни страны. Она радуется переменам, происшедшим в ГДР, и печалится оттого, что «не везде так, как в моем государстве, государстве для людей... Горят деревни во Вьетнаме, умирают люди, кричат дети без матерей, многие страдают только потому, что у них черная, а не белая кожа».

Герои очерков Заковского находятся в постоянных поисках, движении вперед. Таковы инженер Зигрид («Хоп, Зигрид!», 1964), молодые рабочие Хайде и Норберт («Приданое», 1965), учитель Польцин («Бумажный флот во время каникул», 1970), председатель кооператива Дальман, и др.

При несомненном расширении тематического диапазона Заковский и в прозе остается верен главной теме своего творчества — изображению деревни. Не все очерки о деревне художественно равноценны; для некоторых из них характерна эскизность в обрисовке характеров, рыхлость композиции. В отдельных очерках имеются неоправданные длинноты («Плохие времена для мышей» и «Как оплачивались размышления»). Нередко Заковский повторяет ситуации, образы, фразы, которые встречались — и не один раз — в других его произведениях. Но в целом из его очерков предстает картина грандиозных преобразований в немецком селе конца 60-х годов, облагороженная трудом красота земли, благоустроенный крестьянский быт.

С очерковой обстоятельностью Заковский приводит реальные факты и конкретные цифры, характеризующие вовлечение современной деревни ГДР в орбиту научно-технической революции. Но все это не заслоняет от писателя главного — человека. Освободившись от вековых частнособственнических инстинктов и традиций, немецкий крестьянин нового типа

---

[8] *Ebert G.* Poesie oder Dokumentation? — Sinn und Form, 1972, N 3, S. 614—619.

всего себя посвятил общему делу. Таков Фриц Дальман, герой очерка, давшего название сборнику. Это живой, выразительный образ человека, одержимого радостью творческого труда. Дальман считает, что при социализме «нужно думать о красоте и радости», а не только о работе, сам он «испытывает удовольствие от социализма», в нем воплощено присущее людям ГДР оптимистическое мироощущение, ибо они осознают себя полными хозяевами своей страны.

В многосерийном телевизионном фильме «Заговорщики» (1971) автор вновь обращается к предыстории республики: действие протекает в конце второй мировой войны в тюрьме Бранденбург близ Берлина — одной из многих и самых страшных в гитлеровской Германии. Речь идет об ужасах нацизма, о героических борцах против фашистского варварства, о единстве рабочего класса. По силе художественного воплощения чрезвычайно важного и интересного жизненного материала «Заговорщики» уступают «Дорогам странствий». Однако и здесь есть сцены большого драматического накала, запоминающиеся образы, например образ руководителя антифашистского подполья коммуниста Бобби Тиля.

Всем своим активным, целеустремленным творчеством Г. Заковский отвечает на вопрос, который, по его мнению, всегда будет занимать «писателя, серьезно относящегося к своей работе: как должен быть устроен мир, чтобы людям в нем жилось хорошо» [9].

Agde G. Die Wege der Gertrud Habersaat.— Neue Deutsche Literatur, 1969, N 3.
Ebert G. Wirkung und Wagnis: Zum Werk Helmut Sakowskis.— Sinn und Form, 1969, N 5.
Fischborn G. Helmut Sakowski.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Jehser W. Konflikte und Figuren im dramatischen Werk Helmut Sakowskis.— In: Weggenossen: Fünfzehn Schriftsteller der DDR. Leipzig, 1975.
Kähler H. Gegenwart auf der Bühne. Berlin, 1966.
Kurzweg V. Dem Leben und dem Volk verbunden.— Weimarer Beiträge, 1969, N 4.
Neumann M. Was für ein Mensch ist er? — In: Liebes- und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller. Berlin; Weimar, 1972.
Schmidt K. H. Die Verschworenen. Dramaturgische Gedanken zum neuen Fernsehroman von Helmut Sakowski.— Neue Deutsche Literatur, 1972, N 3.
Млечина И. В. Движение жизни: Встречи с писателями ГДР.— Лит. газ., 1971, 4 авг.
Шевченко Г. А. [Гельмут Заковский. «Два пуда легкости»].— Соврем. худож. лит. за рубежом, 1971, № 6.

[9] Вопр. лит., 1970, № 12, с. 92.

Глава тридцать вторая

БЕРНГАРД ЗЕЕГЕР

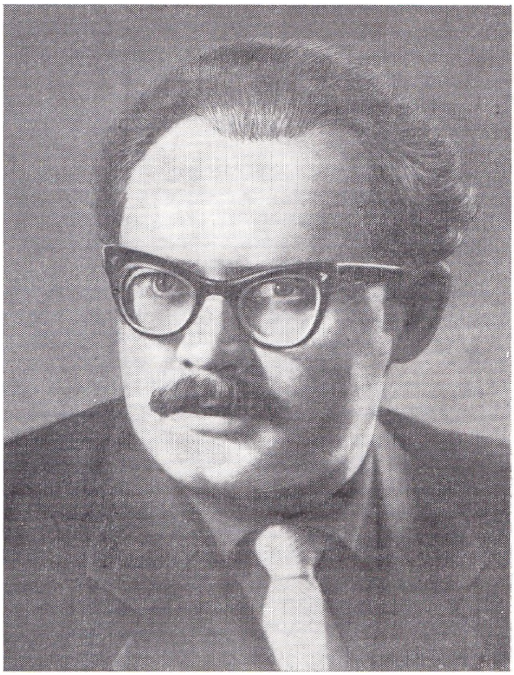
Бернгард Зеегер родился 6 октября 1927 г. в Рослау (на Эльбе) в рабочей семье. Едва ему исполнилось 17 лет, он — уже на исходе войны — был мобилизован и отправлен на Восточный фронт. Зеегеру удалось бежать, он сдался в плен и провел несколько лет в советском лагере для военнопленных. По возвращении в восточную зону был направлен на курсы подготовки учителей и шесть лет работал в сельской школе. Во многих произведениях Зеегера можно встретить автобиографические мотивы — отдельные детали или целые эпизоды из его собственной жизни, весьма типичной для людей его поколения.

Отзвуками впечатлений детства и юности насыщена книга стихов молодого автора «Миллионное царство и ломаный грош» (1956), имеющая подзаголовок «История в стихах». Прологом служит маленькая притча о мельнике. Мельница стояла на речке, разделявшей деревню на две неравные части: по одну сторону реки жили зажиточные крестьяне, по другую — беднота. Рассказывают, что богатый мельник — это было в роковой день 30 января 1933 г.— произнес речь, в которой сказал: на одной стороне — «миллионное царство», а то, что на другой, я ценю не больше, чем ломаный грош,— и так будет вовеки веков!

Стихи-воспоминания обращены к этому недавнему прошлому: к невзгодам мира, разделенного на богатых и неимущих, и к бедствиям войны. Поэт вспоминает песню матери о том, что счастье богатых покоится на нужде бедняков. Жизнь учила его ненавидеть это царство несправедливости — «и вопросы были подобны кинжалам, которые разрывали покрывало мечты» («Вопросы»). Война безжалостно ворвалась в детство. «Древний город горел, не горели только казармы», «оставшиеся в живых закапывали мертвецов». Несколько стихотворений посвящено плену — «Колонна пленных», «В лагере», «Хлеб». Сборник завершается циклом стихов 1951—1955 гг. о борющемся Вьетнаме, как бы предваряя книгу Зеегера «Буря из бамбуковых хижин» (1956). Это большое повествование о поездке во Вьетнам, которую писатель совершил в 1954—1955 гг. Рассказ ведется в свободной манере и перемежается предысториями или воспоминаниями, например о сверстнике школьных лет, который попал на войну, а после войны ушел на Запад, завербовался во французский легион и погиб во Вьетнаме. Большое лирическое отступление возвращает нас к песне матери из стихотворения «Вопросы» — о рваных башмаках, которые мальчик из экономии носил только зимой.

В многочисленных коротких очерках о встречах с вьетнамцами разного возраста и разной личной судьбы вырисовывается коллективный образ народа, борющегося за свою свободу. Это были первые месяцы после победы над французскими колониальными войсками в Дьен Бьен Фу и после Женевских соглашений 1954 г. Тогда никто не знал, что предстоит еще более суровая и затяжная война с американскими агрессорами.

Взятие французской крепости Дьен Бьен Фу стало решающей победой Народной армии, заставившей колонизаторов пойти на уступки. Со слов очевидцев Зеегер описывает эту операцию. Силы были неравны: у Народной армии, например, в то время не было ни одного самолета, и только впервые была введена в действие артиллерия. Чтобы сконцентри-



БЕРНГАРД ЗЕЕГЕР

Фотография

ровать силы для наступления, бойцам Народной армии пришлось пройти из разных частей страны огромное расстояние — до 500 километров — «через джунгли и степи, через горы и реки, под бомбами — в дождь и жару». Несколько недель длился этот изнурительный переход. «И тех, кто в изнеможении падал, поднимали те, которых надежда вела вперед. Надежда уже не была больше робкой и прячущейся. В поту и пыли, она смотрела вперед открытыми глазами». Сама битва за Дьен Бьен Фу длилась 37 дней и завершилась взятием крепости и полным разгромом ее гарнизона.

Книга «Буря из бамбуковых хижин» Зеегера занимает значительное место в очерковой литературе ГДР. Спустя несколько лет, когда на вьетнамский народ обрушились новые тяжелые испытания, книга эта приобрела особый смысл.

В сборнике новелл «Там, где кружит ястреб» (1957) Зеегер снова обращается к судьбе поколения войны и первых послевоенных лет. Наиболее содержательна новелла, которая дала название всему сборнику. В ней изложена непростая история жизни молодого человека из крестьянской семьи Фрица Штойбера. Он был подростком, когда война уже заканчивалась. Мать прятала его на сеновале, чтобы его не мобилизовали в отряды вервольфа. Там, в убежище, он встретился с молодой офицерской вдовой, бежавшей из фронтовой полосы. Но первое в его жизни чувство было безжалостно оборвано. Отец, вернувшийся с фронта, прогоняет женщину, и она вскоре погибает. Жизнь Фрица изломана, отец стал чужим: война ожесточила его, и, вернувшись, он весь погружен в свои хозяйственные заботы — о доме, корове, земле. В новелле есть такая деталь. Отец плачет, когда заболела корова. Фриц поражен: «Я никогда не видел, чтобы он плакал. Никогда. Даже тогда, когда выгнал из дому женщину навстречу смерти». Эта фраза не столько характеризует отца, об-

раз которого писателю не удалось раскрыть с достаточной убедительностью, сколько передает ощущения сына. Одиночество юноши в семье объясняет многое в его судьбе. В деревне обостряется классовая борьба. Кулак Клаук подчиняет Фрица своему влиянию. В финале новеллы Фриц стоит перед судом за попытку диверсии на общественном зернохранилище. Клаук бежит на Запад.

Тема классовой борьбы и социалистической перестройки деревни явилась центральной в романе Зеегера «Осенний дым» (1961), который стал одним из весьма заметных явлений в литературе 60-х годов. Действие происходит в канун той «социалистической весны» (1960), когда в ГДР осуществлялся переход к коллективизации в деревне. Б. Зеегер стремился отразить сложные процессы, которые происходили в этот период.

В один из жарких дней сентября 1959 г. в деревню Шварцвальде приезжает из города старый коммунист Эрнст Вольни, фронтовой товарищ одного из крестьян — Гриммбергера. Вольни работал на крупном сталелитейном заводе (участвовал в его восстановлении и реконструкции) и прибыл сюда (подобно Давыдову в «Поднятой целине») по путевке партии.

Биография его изложена немногословно. Как бы мимоходом говорится, что было время, когда его волосы «наливались тяжелым блеском в часы пыток. Высыхали от крови и от ледяных струй, которыми истязаемых приводили в чувство. Вновь вырастали, закрывая шрамы. Их придавливала ненавистная каска на фронтах между Вислой и Доном». Лишь один отрезок из его жизни рассказан несколько подробнее: о том, как он подружился на фронте с Гриммбергером и как они оба перебежали к советским партизанам, причем каждый из них был обязан другому жизнью.

Эрнст Вольни сразу сталкивается в Шварцвальде со множеством нелегких вопросов — политических, социальных, хозяйственных, нравственных. «И все в этой деревне показалось ему вдруг запутаннее и сложнее, чем в необозримом, но упорядоченном просторе города. Здесь все было на виду: улица, несколько переулков, заборы, амбары, кооперативный двор, церковь, но он на каждом шагу сталкивался с новыми загадками. Веками жизнь за этими плетнями и заборами пряла свои нити, запутывая их порой в странные и непонятные клубки».

Самую большую загадку предложил Вольни его фронтовой товарищ Гриммбергер. До войны Гриммбергер полной мерой испытал все унижения и тяжести беспросветного труда на хозяина — он был батраком у графа в Шварцвальде, позднее сбежавшего на Запад. После войны Гриммбергер получил во время земельной реформы участок земли и все эти годы работал, не давая пощады ни себе, ни жене, ни дочери, и почетными грамотами, по его словам, он мог бы оклеить всю стену до потолка. Когда Вольни ехал в деревню, он твердо рассчитывал на поддержку Гриммбергера. Ему казалось логичным, естественным, что бывший «батрак, солдат, перебежчик, партизан, новосел, образцовый крестьянин» теперь станет его правой рукой при проведении коллективизации. Но логика самого Гриммбергера оказалась совершенно иной. Именно потому, что он в свои молодые годы батрачил на чужой земле, он жадно уцепился за тот клочок земли, который стал его собственным. Его мечтой стало отстоять свой хутор как крепость — «крепость Гриммбергера». Вольни не мог этого понять и, не понимая, ссорился со своим другом. «Мы же рисковали жизнью, старик! Фашистов били... Вспомни сам, за что мы жизнью рисковали»,— кричал Вольни, схватив его за плечи. Гриммбергер вырвался из его рук, упал на колени и, схватив комок влажной жирной земли, протянул его Вольни:

— За что? Вот за что! За это!..»

Возник конфликт, которого не мог предвидеть Вольни. В день десятилетия ГДР Гриммбергер впервые не вывесил флага и не пустил жену и дочь Хельгу на праздник. Дочери объяснил это так: «Тот, кто тянет лапы к моему двору, пусть не удивляется, если получит от меня оплеуху».

Впрочем, гнев его обращен против определенных лиц — против Вольни и председателя кооператива Шинделя. По отношению к республике он лоялен — он часто повторяет, что обязательства свои перед государством выполняет аккуратно, а в кооператив его насильно никто загнать не может — такого закона нет. Он понимает, что ему не по пути с кулаком Гейзером, который не теряет надежды, что граф вернется, а Гриммбергеру «милостиво» обещает, что будет ходатайствовать перед графом, чтобы за Гриммбергером оставили его земельный надел. Гейзер воплощает в романе самые активные антисоциалистические силы — он готов с оружием в руках бороться за возвращение старых порядков. Но Гейзер одинок — ни зажиточные крестьяне, ни трактирщик Куглер, ни пастор — никто его не поддерживает.

Необратимость происходящих в деревне перемен ярко раскрывается через образ пастора. На протяжении всего повествования мы слышим его скорбный голос — жители села все меньше тянутся к церкви, многие лишь по привычке отправляют обряды и посещают церковную службу. Даже Клейнманн, о котором по деревне идет слава как о человеке богомольном (библия в его доме — настольная книга), пропускает церковный хор, увлеченный строительством макета колхозной фермы. По договоренности с Гейзером пастор отправляется в Гамбург, к графу, чтобы узнать, возможен ли возврат к прошлому. Но он уезжает от него, не простившись,— граф грозит атомной войной. «Я служу живым, а не мертвым» — таков ответ пастора. И так как он хочет мира своим прихожанам, он должен принять новый уклад жизни в деревне, тем более что он понимает: огромное большинство его прихожан одобряют социалистические порядки. И пастор решительно отвергает варварские планы графа, который весь расчет строит на атомной войне, и Гейзера, который прячет пистолет под подушкой. «Найди себе место в жизни и успокойся, сын мой... Все прочее — безумие»,— говорит он Гейзеру. Но законы классовой борьбы суровы, и Гейзер остается Гейзером.

Вольни сталкивается и с другими трудностями. Воевать ему приходится не только с врагами, но и с председателем кооператива Шинделем. Это человек прямолинейный, нетерпеливый, считающий, что «бои местного значения» только расшатывают нервы. «Он прочитал кое-какие книги и получил представление о том, как в других странах совершались революции. Если бы это зависело от него, он уже в пятьдесят втором, не долго думая, перестроил бы деревню на социалистический лад. В те тяжелые годы, когда деревня вставала на дыбы, противясь ходу истории, он частенько думал: „Людей надо принуждать к счастью“». Шиндель в романе представляет немецкий вариант шолоховского Нагульнова, правда менее колоритный, более рассудочный.

Зеегер убедительно раскрывает сложные конфликты, связанные с переустройством деревни, рисует живые образы участников событий тех лет, проникая в мир их забот, волнений и тревог. Вместе с тем автор не избежал известной прямолинейности и схематизма. Это больше всего касается тех персонажей, в которых воплощены наиболее положительные или самые отрицательные черты. Таков секретарь райкома Виттиг, представленный только своими точными и правильными указаниями по всем вопросам. С другой стороны, и убедительность образа кулака Гейзера несколько ослабляется нагнетанием деталей, подчеркивающих его озлобленность и жестокость (по его вине погибает жена, он убивает собаку, под конец еще душит кота). И гибель его самого выглядит как возмездие судьбы. Тяжело ранив Вольни, он поджигает усадьбу и разбивается на мотоцикле при попытке пересечь границу.

В целом роман Б. Зеегера является важным художественным документом эпохи социалистического переустройства деревни, и сравнение его по характеру изображаемых конфликтов с «Поднятой целиной» было самым распространенным в устах рецензентов [1].

[1] См.: *Полюдов В.* Немецкая «Поднятая целина».— Сиб. огни, 1963, № 11; *Thadea Th.* Ein deutsches «Neuland unterm Pflug».— National-Zeitung, 1962, N 34; *Pfeil H.*

Зеегер успешно выступает также как автор пьес для радио и телевидения. Высокую оценку получила его телепьеса «Ганнес Тростберг» (1966). Экспозиция телеспектакля в известной мере традиционна для послевоенных писателей обеих Германий: два человека возвращаются с войны. В августе 1945 г. на попутной машине добираются до родного дома лейтенант Эдвин Шпан и рядовой Ганнес Тростберг. Оба они в 1943 г. сдались на Днепре в плен Красной Армии. Правда, Эдвина Шпана пришлось слегка стукнуть лопатой, чтобы он этому не помешал. Но теперь они как добрые товарищи приближаются к родным местам, еще не догадываясь, что через несколько часов из недавнего прошлого на них обрушится трагедия и поставит их в новые отношения друг к другу. А произошло следующее: родные их в 1943 г. получили похоронные, но однажды жена Тростберга Жанна услышала передачу московского радио, узнала голос своего мужа и голос Эдвина Шпана и сразу же поделилась этой радостью с матерью Шпана. Мать на это ответила: «Мой сын Эдвин погиб. И никогда бы мой мальчик не сдался русским живым». И тут же выдала Жанну штурмфюреру СС. Так Тростберг и Шпан узнают страшную правду: Жанна погибла в концлагере, дочь живет в детском доме, а мать Шпана была осуждена после войны на 15 лет лишения свободы.

Судьбу Тростберга и Шпана автор далее прослеживает на протяжении целого десятилетия на фоне огромных преобразований, которые происходят на Востоке Германии. Тростберг все эти годы борется за Шпана. Он посылает его на курсы учителей, стремится включить его активно в новую жизнь. Но на Шпана действуют и другие силы: мать, которая упорно не хочет осознать своей вины, брат, который уехал на Запад.

Наконец, и Шпан бежит в Западную Германию. Брат использует его показания против Тростберга, когда тот приезжает в служебную командировку в ФРГ. Шпан едет в ГДР, чтобы оправдаться перед Тростбергом.

Происходит разговор, имеющий смысл итога. Шпан пришел, чтобы сказать, что он не подписывал протокола и что он протестовал, когда узнал об аресте Тростберга в Мюнхене. «Ты заблуждаешься,— сказал ему Тростберг.— Ты виноват, потому что ты стал орудием в руках врагов. Это старая песня. Или ты борешься с ними, или они тебя используют. Даже твое молчание помогает им. Бездействие!..» И Тростберг выносит суждение о таких людях, как Шпан: «Врага видно. Ты знаешь, что можно ожидать от него. Но в отношении тебя никогда не знаешь, кто ты. Ни рыба, ни мясо».

Зеегер поднимал в этой телепьесе важные нравственные вопросы. Речь шла об ответственности человека перед обществом, о ясности выбора и последовательности в отстаивании своих позиций. О том, что в острых конфликтах современности нельзя отсидеться на «ничьей земле».

Роман «Папаша Батти снова поет» (1972) сопровождается авторской заметкой: «Папаша Батти и его современники — плод фантазии. Граница между найденным и выдуманным зыбка, и точно ее зафиксировать нельзя». Необходимость в такой оговорке может быть подвергнута сомнению, ибо вымысел в искусстве — факт естественный и обыкновенный. Но, по-видимому, автор хотел прежде всего отделить себя от героя. Незадолго до этого Зеегер попал в автомобильную катастрофу и оказался на грани если не смерти, то полной инвалидности. Герой романа — поэт и автор сценариев — после автомобильной аварии теряет память, способность разговаривать, т. е. перестает быть тем, кем он был. Но происходит чудо — постепенно восстанавливаются все функции его мозга, и он возвращается к творческой жизни.

Schöpferische Begegnung mit Solochovs Werk bei B. Seeger und E. Neutsch.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule. «Clara Zetkin», Leipzig. 1976, N 2.

Бернгард Зеегер и Михаил Шолохов в кооперативном хозяйстве, 1964. Фотография

Г. Кант в докладе на VII съезде писателей ГДР (1973) отметил как характерное явление последних лет выход в свет ряда произведений, героем которых является писатель. Кант связал этот момент с процессом осмысления литературой своей роли в современном обществе. Среди этих произведений был назван и роман Зеегера «Папаша Батти снова поет» [2].

Зеегеру удалось создать образ темпераментного, энергичного деятеля культуры социалистической Германии, человека одержимого, захваченного и бурным течением жизни, и своей творческой работой, которую он ощущает как составную часть жизни и труда республики. Драматически представлена ситуация, когда именно такой беспокойный человек парализован, прикован к больничной койке. Вместе с тем внимание писателя оказалось сосредоточено именно на этой ситуации — на пробуждении сознания, на выздоровлении, и финалом становятся слова, вынесенные в заголовок,— Батти вернулся к жизни и деятельности: он «снова поет».

В первое десятилетие своей творческой деятельности, по выражению критики ГДР, Зеегер выступал «летописцем своего времени». Но особенно настойчиво писатель обращается и к эпохе войны и первых — трудных — послевоенных лет. Об этом свидетельствует возвращение Зеегера к старому сюжету в романе «Пути человеческие» («Menschenwege», 1974). Это повествовательный вариант трехчастной пьесы для радио и телевидения о Ганнесе Тростберге. Жанр романа позволяет обстоятельнее рассказать, как пересекались жизненные дороги рядового Тростберга и лейтенанта Цана,— историю их пребывания на восточном фронте и в советском плену, а затем возвращения в родную деревню. Однако возможности романной формы не в полной мере использованы автором. Критика справедливо отметила недостаточную психологическую мотивировку поведения Цана, а также слишком прямолинейное, плакатное изображение фашистских функционеров, что уводило автора в сторону от актуальной задачи художественного анализа «обыкновенного фашизма», «арсенала методов и средств идеологического воздействия и манипулирования по-

[2] См.: Иностр. лит., 1974, № 2, с. 192.

ведением масс»[3]. Отмечалась также известная стереотипность женских образов — это относится не только к второстепенным персонажам, но и к Зиглинде Цан, матери лейтенанта, сыгравшей зловещую роль в судьбе главных героев.

Название романа «Пути человеческие» может быть отнесено и ко многим произведениям Зеегера разных жанров. Как и у ряда других писателей ГДР, его внимание сосредоточено на судьбах людей, переживших переломные годы и прошедших нелегкий путь осознания своего места в ходе стремительного движения истории. А «взгляд назад есть также и взгляд вперед» — как писал о романе один из критиков[4].

Bär H. Bemerkungen über Sprachporträts in B. Seegers Roman «Herbstrauch».— Weimarer Beiträge, 1963, N 3.
Hähnel S. Dramatik aus dem Äther.— Neue Deutsche Literatur, 1966, N 8.
Ilberg W. Wirre Wege — richtig gezeigt.— Neue Deutsche Literatur, 1962, N 5.
Plavius H. Sprache ist Leben.— Sinn und Form, 1972, N 6.
Simons E. Zusammenbruch — Umbruch — Neubeginn.— Neue Deutsche Literatur, 1975, N 5, S. 168—171.
Strittmatter E.— Literatur und Wirklichkeit.—In: Kritik in der Zeit: Der Sozialismus — seine Literatur — ihre Entwicklung. Halle (Saale), 1970.
Зубарева К. А. Бернгард Зеегер.— Науч. труды Омск. пед. ин-та, 1974, вып. 89.
Полюдов В. Немецкая «Поднятая целина».— Сиб. огни, 1963, № 11.

[3] *Simons E.* Zusammenbruch — Umbruch — Neubeginn.— Neue Deutsche Literatur, 1975, N 5, S. 170.
[4] *Schandera G.* Der Blick zurük ist anch ein Blick nach vorn.— Volksstimme [Magdeburg], 16. Jan., 1975.

Глава тридцать третья

ЭРИК НОЙЧ

Одна из главных тем Э. Нойча — судьба и возможности человека из рабочей среды в условиях социалистической действительности. «Жить с моим классом»[1] — так формулирует Нойч свое кредо как журналист и писатель. Герой произведений Нойча, как правило, человек действующий, стремящийся внести в жизнь новое, не слишком склонный к рефлексии, ему подчас не хватает активности, самостоятельности мысли. Но это реальный герой. Писатель прослеживает перепетии его судьбы и духовного развития в современных условиях.

Нойч тяготеет к заострению, к сюжетному сгущению конфликтных ситуаций, хотя ему не всегда удается развить их во всей полноте на образном уровне, не прибегая к информации вместо художественного показа, не нарушая иллюстративностью внутренней логики характеров.

Эрик Нойч родился 21 июня 1931 г. в Шенебеке на Эльбе в семье рабочего. Ему не было 14 лет, когда кончилась война. Подросток, отравленный фашистской ложью, не сразу правильно понял происшедшее; Эрик попал в тюрьму по подозрению в принадлежности к «вервольфу», потом учился в школе, живя на стипендию, назначенную ему новой властью. Он запоем читал. Впечатления от «Разбойников» Шиллера и от «Смерти Дантона» Бюхнера Нойч называет определяющими для своего развития[2]. Тогда же он впервые встретился с «Тихим Доном» и потом не раз подчеркивал особое значение творчества Михаила Шолохова для своих идейно-художественных исканий[3].

В 1948 г. Нойч вступил в ряды Свободной немецкой молодежи, а через год стал членом СЕПГ. С 1950 по 1953 г. он учился на факультете общественных наук в Университете им. Карла Маркса, изучал журналистику в Лейпциге. Затем стал редактором отдела газеты «Фрайхайт» в Галле, работал по призыву партии на предприятиях, служил в Народной армии.

В 1960 г. Э. Нойч впервые заявил о себе как писатель, опубликовав рассказ «Под дождем»[4], включенный им затем в сборник «Биттерфельдские истории» (1961)[5].

«Биттерфельдские истории» включают двенадцать рассказов с острыми конфликтными ситуациями: старый мастер не хочет быть под началом у молодого инженера, только что назначенного руководителем предприятия, и, добиваясь его ухода, несправедливо объявляет его виновным в несчастном случае, происшедшем на производстве; рабочий, не доверяя инженеру, вначале скрывает от него свои технические соображения, но затем они вместе решают трудную техническую задачу («Под

---

[1] *Sommer D.* Interview mit Erik Neutsch.— Weimarer Beiträge, 1973, N 9, S. 101.
[2] Ibid. S. 99.
[3] *Neutsch E.* Kriegsende.— Neue Deutsche Literatur. 1969, N 12, S. 65; Begegnungen mit Scholochow.— Neue Duetsche Literatur, 1973, N 12, S. 124—127.
[4] Рассказ привлек внимание Анны Зегерс. См. ее доклад на V съезде писателей ГДР «О глубине и широте в литературе». Э. Нойч был удостоен премии Свободных немецких профсоюзов (1961).
[5] Отмечен премией Свободных немецких профсоюзов (1962).

дождем»); администратор не считает нужным прислушаться к резонному мнению опытного рабочего, и тот действует на свой страх и риск, чтобы предотвратить аварию («Сенсация»); молодой рабочий, отец которого был убит партизанами в Польше, ненавидит поляка, работающего с ним в одной бригаде, и всячески досаждает ему до тех пор, пока тот во время аварии не спасает ему жизнь («Искушение»); крестьянин хочет быть хозяином и с трудом соглашается вступить в кооператив («Вторая встреча»).

Нойч строит каждый рассказ на резком заострении и последующем преодолении конфликта, стремясь отразить и драматизм и перспективность утверждения новых отношений. В книге немало динамичных сцен, написанных живо, с умелым использованием предметных подробностей и деталей. Действие большинства рассказов происходит на электрохимическом комбинате в Биттерфельде, где весной 1959 г. состоялась совместная конференция писателей и рабочих.

Главная тема романа «След камней» (1964) [6] — судьбы и взаимоотношения людей в процессе социалистического строительства в условиях научно-технической революции. Оценивая роман как важный этап в развитии темы труда, критика ГДР сравнивала его с «Битвой в пути» Г. Николаевой, с «Брусками» Ф. Панферова [7].

Роман отмечен стремлением к широкому охвату действительности. Он многолюден, многособытиен, многопроблемен. В нем говорится о делах общественных и личных, об отношениях между поколениями, о роли партии в воспитании трудящихся, о техническом творчестве, о преобразованиях на селе, о значении искусства, но все эти аспекты не всегда получают достаточно убедительное образное выражение.

Действие, охватывающее два года жизни республики, развивается одновременно в трех сферах: на крупной стройке, на химическом заводе и в деревне. Центр созданной Нойчем картины — строительство гидростанции в вымышленном городе Шкона (его прототипом послужил город Лёйна — один из крупных центров химической промышленности).

Основные сюжетные линии романа — борьба Вернера Хоррата, направленного в Шкону из окружного центра на пост секретаря партийной организации, за внедрение передовых методов и ускорение темпов работы; формирование социалистического сознания у рабочего Ганнеса Баллы, бригадира плотников-бетонщиков, и у его товарищей; история любви Хоррата и Катрин Клее, девушки, присланной в Шкону после окончания ею инженерного факультета в Дрездене.

В делах трудовых Э. Нойч находит подлинную драматическую напряженность, он связывает с ними кульминационные точки сюжета и с каждой взятой его героями высоты видит перспективу нового этапа развития с новыми противоречиями и проблемами. Роман показывает, как меняется жизнь, а вместе с ней и люди.

В образе Баллы, наиболее удавшемся писателю, обновляется давняя немецкая традиция воспитательного романа, актуализировавшаяся в литературе ГДР. Своевольный и бесшабашный парень, «смесь атамана разбойников и ковбоя», привыкший поигрывать своей силой и диктовать условия, вырастает в передового труженика, а его бригада принимает обязательство жить и работать по-социалистически.

Живой, колоритный образ Баллы убеждает. Самоуверенность, упрямство, вспышки гнева, анархические замашки, но порой стеснительность, отзывчивость — все сочетается в характере этого сына крестьянина, не сразу после 1945 г. ощутившего прочность почвы под ногами, не вдруг осознавшего смысл новой жизни. Труд, получивший в условиях социа-

---

[6] Роман «След камней» вызвал большой интерес читателей и критики ГДР. На страницах «Берлинер Цайтунг», «Фрайхайт» (Галле) состоялись дискуссии о романе. Роман был отмечен Национальной премией 1964 г.

[7] См., например, материалы дискуссии о романе «След камней» (Neue Deutsche Literatur, 1964, N 10, S. 4—26).

ЭРИХ НОЙЧ

Фотография

лизма подлинно человечное содержание, формирует в Балле новые черты, заставляет его ощутить себя созидателем[6].

Балла особенно хорош в сценах, где он охвачен трудовым азартом, рвется к работе, как в бой, и работает щедро, вдохновенно. В таких сценах наглядно раскрывается смысл заголовка романа: «след камней» — это и мир, созданный человеком, и сам человек, созданный трудом.

Образ Хоррата кажется менее цельным и достоверным не потому, что в нем есть двойственность (образ Баллы тоже далеко не однозначен), а потому, что Нойч оставил непроясненной ее природу. Достойно проявляя себя в роли партийного секретаря, Хоррат преодолевает консерватизм начальника стройки Трутмана и отстаивает свою правоту перед вышестоящими партийными органами. Но в личных отношениях Хоррат обнаруживает трусость и уклончивость. Он обманывает доверие своей жены Марианны, предает любовь Катрин Клее и в конце концов теряет их обеих. Мещанские предрассудки, страх заставляют Хоррата считать свою любовь к Катрин запретной и скрывать ее.

Нойч предельно заостряет ситуацию: на заседании партийного бюро, предварительно заручившись обещанием Катрин молчать, Хоррат требует у нее ответа, кто отец ее будущего ребенка. В этой жестокой сцене

---

[6] Р. М. Самарин и Н. П. Банникова видят в Балле наследника традиций «легендарных ремесленников, чей труд был неоднократно воспет литературой» (*Самарин Р. М., Банникова Н. П.* Борьба за нового героя и рабочая тема в литературе ГДР.— В кн.: Герой художественной прозы. М., 1972, с. 131). Л. Симонян считает, что Балла, «который признает только силу, в первую очередь свою собственную», во времена гитлеровской диктатуры мог бы быть чем-то вроде Вольцова из «Приключений Вернера Хольта» Д. Нолля (Материалы дискуссии «Молодежь шестидесятых годов и литература о ней».— Иностр. лит., 1965, № 12, с. 262). В характере Баллы заложены разные возможности, и в этом одно из свидетельств его жизненности.

Катрин проявляет внутреннюю силу, Хоррат же выглядит крайне непривлекательно. Однако автор не хочет допустить, чтобы Хоррат утратил сочувствие читателей, и превращает его в жертву: его снимают с поста секретаря партбюро, и новый секретарь, догматик Блейбтрой, велит выгнать его, как преступника, с территории стройки.

Э. Нойч пытается избежать предвзятого и схематичного подхода к сложному явлению, именуемому «человек». Но писателю все же не вполне удается уберечься от схематической предначертанности событий. М. В. Шульц справедливо писал в этой связи о необязательности трагического исхода любви Катрин и Хоррата[9]. Такой исход диктовался, по-видимому, стремлением Нойча показать всю меру опасности догматизма в вопросах морали. Но, подчеркнув эту сторону дела, Нойч, как уже отмечалось, упустил другие.

В романе «След камней» полнее, чем в рассказах, проявился присущий Э. Нойчу изобразительный дар. Он очевиден в многочисленных сценах, динамических, нередко драматичных, а иной раз окрашенных юмором. Нойч при этом не просто показывает, что происходит «здесь и сейчас». Он скорее предпочитает воссоздавать эпизоды через восприятие героев, осмысляющих только что ими пережитое, что вносит в повествование известную аналитичность. В романе есть немало экскурсов в прошлое, связанных с предысторией героев; иногда это целые вставные новеллы, в которых воспроизводится недавнее прошлое страны — ложь и насилие фашизма, преступления и трагедии второй мировой войны. Вместе с тем образное раскрытие и самораскрытие характеров нередко подменяется публицистическими декларациями, очерковой подачей материала.

В романе настойчиво акцентируется поступательное движение времени — и в сопоставлениях настоящего с прошлым, и в перекличке параллельных эпизодов, хронологически отдаленных друг от друга, и в пейзажных зачинах глав, демонстрирующих смену времен года. При всем том роману в целом недостает внутренней динамики. Э. Нойч не нашел точной меры в сочетании эпической широты и драматической целеустремленности, которой требовал характер конфликтов. Роман написан неэкономно, перегружен проблемами, подробностями, повторами.

Рассказы сборника «Другие и я» (1970)[10] посвящены взаимоотношениям между отдельным человеком и другими людьми, роли многих в жизни одного. Три рассказа рисуют, как складываются эти взаимоотношения в социалистическом обществе, действие четвертого происходит в Германии последних недель войны. В рассказе, названием которого озаглавлена книга, проблема «другие и я» возникает в связи с творческими раздумьями писателя, соотносящего свои воспоминания о людях с сегодняшними встречами и впечатлениями. Рассказ «Три дня нашей жизни» отражает социалистическую повседневность и ее устремленность в будущее. Бургомистр Брюдеринг, новый секретарь городского комитета партии Конц и главный архитектор Кобленц обсуждают план перестройки города, предложенный Концем. Бургомистр, глазами которого показаны эти три дня, вначале возражает Концу, испуганный дерзостью его плана. По истечении трех дней, заполненных тревожными раздумьями, спорами, встречами с обитателями города и изучением их конкретных нужд, настороженность Брюдеринга по отношению к Концу проходит, и они вместе разрабатывают новый план, сочетающий в себе смелость и разумную осмотрительность. В рассказе «Дело Норы С.» Нойч создает образ молодой женщины, инженера-конструктора, которую увлеченность работой приводит к своевольным поступкам, противоречащим трудовой дисциплине. Автор обращает к читателю вопрос: «Что она сделала правильно, а что нет?» — и настаивает: «Ответ должен быть найден».

Рассказ «Пастух» повествует о бедном, забитом человеке, впервые за свою долгую жизнь сделавшем нечто не в угоду своим господам, юнкерам

[9] *Schulz M. W.* Spur der Steine. Roman von Erik Neutsch.— Neues Deutschland, 1964, 22. Apr., S. 4.
[10] Книга отмечена премией имени Г. Манна за 1971 г.

фон Тютц, а ради того, чтобы помочь изголодавшимся женщинам и детям, встреченным им на дороге во время панического бегства гитлеровцев от наступающих советских войск.

Роман «В поисках Гатта» (1973) [11] — художественное исследование трудной жизни человека, оказавшегося в результате собственных ошибок в горьком одиночестве, выход из которого для него наметился далеко не сразу. Этот роман мало похож на «След камней»: при большей композиционной слаженности охват явлений в нем уже, акценты иные, хотя проблемно обе книги отчасти перекликаются. Второй роман Нойча, сюжет которого сосредоточен на судьбе одного героя, отличает повышенный интерес к личностному сознанию, к индивидуальной судьбе, к нравственной проблематике, соединяющийся с резкой заостренностью социально-психологического конфликта, впервые показанного так крупно и в таком драматическом повороте. Речь идет о юноше из рабочей семьи, о противоречии между уровнем его культуры и возможностями развития, открывшимися перед ним, о пережитках прошлого в отношениях между людьми в мире, где уже стали реальностью новые нравственные нормы. Нойч трактует этот конфликт как безусловно преодолимый, но порой еще достаточно болезненный.

Обложка первого издания книги Э. Нойча «След камней», 1964. Художник Т. Шлейзинг

Герой романа Эбергард Гатт, сын потомственного горняка, успевает в конце войны испытать бесславную долю немецкого солдата и побывать в американском плену. С трудом добравшись домой, он обнаруживает, что в свои 18 лет остался без родных и без всяких средств к существованию. Заметка против спекулянтов, посланная им в городскую газету, открывает перед ним двери редакции, куда его берут репортером. Таково начало его пути, который прослеживается в романе на протяжении двух десятилетий, пути неоднозначного, отмеченного не только ростом, но и тяжелыми кризисами и тупиками.

В редакции Гатт, не имея даже среднего образования, попадает в сложное положение. Он стыдится своей недостаточной грамотности, боится насмешек. Нехватку знаний Гатт пытается компенсировать классовым чутьем. Он разоблачает группу журналистов, зараженных коррупцией. 17 июня 1953 г., во время провокации, предпринятой фашистскими молодчиками, он проявляет решительность и героизм. Гатта избирают секретарем партийной организации, назначают редактором отдела. Но, не обладая знаниями, Гатт не может поспеть за быстро развивающейся жизнью, действует по устаревшим образцам. Считая себя революционером, он на деле обнаруживает косность взглядов. В результате ему приходится уйти из редакции, уступив место людям, более знающим и лучше разбирающимся в требованиях времени.

---

[11] Роман отмечен премией Свободных немецких профсоюзов 1974 г., в 1976 г. по нему был сделан телефильм.

Рушится и личное счастье Гатта. Когда его жену Рут несправедливо обвинили в том, что она якобы содействовала бегству на Запад директора химического предприятия Минниха, Гатт, не вполне ей доверяя, не стал за нее бороться. Рут оправдали, но, глубоко задетая отношением мужа, она от него ушла. Гатт, потрясенный случившимся, весь уходит в работу, пытаясь «придать смысл бессмысленному» и поддерживая своим поведением версию, что он якобы мужественно пожертвовал личными интересами ради общественных; вскоре, однако, не выдержав нервного напряжения, он тяжко заболевает, долго лечится, потом долго разыскивает Рут. Но она стала женой другого, возвращение к прошлому невозможно.

Жизнь Гатта изображается не непосредственно, а в рассказах самого Гатта и Рут, пропущенных через восприятие повествователя — журналиста, случайно познакомившегося с Гаттом и заинтересовавшегося его судьбой, а также в беседах о нем между этим журналистом и другом Гатта по редакции, коммунистом старшего поколения Иеремией Вайсбехером. Образ Гатта вырисовывается из скрещивания всех этих «рассказов в рассказе». Пластическая изобразительность, составляющая сильную сторону стиля писателя, в этом романе потеснена голосами рассказчиков и раздумьями журналиста.

Подобный способ организации повествования, получивший широкое распространение в литературе 60—70-х годов (он применен Г. Бёллем в «Групповом портрете с дамой», Г. Э. Носсаком в «Деле д'Артеза»), заставляет почувствовать неоднозначность героя, неокончательность данных ему характеристик. В романе Нойча эта форма мотивирована его основным содержанием: поисками Гатта.

Гатт настойчиво ищет сам себя, перебирает в памяти, переоценивает всю свою жизнь, все свои поступки. Друзья Гатта после его ухода из редакции не только долго разыскивают его, но и пытаются понять, в чем сущность этого человека, кто он, самоотверженный революционный борец или тупой догматик, кто виноват в его судьбе, есть ли у него перспективы развития. Гатт упрекает во всем случившемся себя, видя причины своих ошибок не столько в своей духовно-нравственной узости, сколько в необразованности и неопытности[12], журналист-повествователь адресует обвинения Вайсбехеру, всегда требовавшему от Гатта: «Внеси ясность!», сам Нойч, по-видимому, склонен возлагать основную долю ответственности на историю, облегчив бремя герою, в котором, как он пишет, соединились «человек с прошлым и человек с будущим. Человек с двумя ликами нашего времени».

Вероятно поэтому автор заставляет Рут сожалеть о том, что в свое время она сама не боролась за Гатта, вряд ли правомерно делая ее, таким образом, совиновницей их разрыва. Смягчению вины героя служит в какой-то степени и принижение образа Юргена Гартунга, журналиста с университетским дипломом, заменившего Гатта в редакции: Нойч рисует его быстро омещанившимся, духовно одряхлевшим, что выглядит достаточно нарочито.

Второстепенные персонажи, вообще, в большинстве своем исполняют назначенную им автором служебную функцию, а не живут по своим внутренним законам. Но в образе главного героя есть и социально-историческая характерность, и психологическая достоверность.

Писателю близка мысль о возрождении через смерть, не раз звучавшая в немецкой литературе. Перспективу такого рода он оставил Вернеру Хоррату из «Следа камней», он открывает ее и перед Гаттом, который был уже, казалось, на грани полного физического и духовного разрушения. После всего пережитого Гатт приходит в шахту, где работали

---

[12] Нойч подчеркивает необразованность Гатта, в связи с чем К. Хирдина в рецензии на роман справедливо пишет, что вопрос о догматизме не сводим к вопросу об уровне образованности его носителей. См.: *Hirdina K.* Auf der Suche nach Gatt.— Sonntag, 1974, N 3, S. 6.

его отец и дед, он решает учиться и надеется, обогатившись знаниями, вернуться к прежней активности.

В 1974 г. появилась первая книга многотомного романа «Мир на Востоке». Здесь тоже повествуется в первую очередь об одной судьбе, но на этот раз наглядно сопоставленной с другими и изображенной последовательно, а не в форме перекрещивающихся рассказов и воспоминаний.

Нойч начинает действие романа с апреля 1945 г., с дней окончательного разгрома гитлеровского рейха. Он рисует город на восточном берегу Эльбы, рассказывает о первых шагах в организации новой жизни, не скрывая всей сложности ситуации. Изображая идеологические и экономические трудности того времени, Нойч обращается к проблемам и фактам, ранее почти не привлекавшим внимания писателей [13].

То же стремление к исторической достоверности автор проявляет и в обрисовке главного героя романа, Ахима Штайнхауера, в котором немало автобиографического. Подросток, сын рабочего, Ахим, голова которого забита ложью фашистских мифов, долго носится с идеей «спасения отечества» от «страшных русских», не признает очевидного, сопротивляется истине. Но проходит четыре года, и мы видим Ахима совершенно другим человеком: теперь это активный член Союза свободной немецкой молодежи, один из строителей нового общества. Нойч внимательно прослеживает трудный процесс ломки его сознания, перипетии его далеко не гладкого пути: участие в заведомо обреченной попытке сопротивления американским танкам на подступах к городу; арест по обвинению в связи с «вервольфом»; решивший его судьбу допрос у советского майора Кошкина, пересмотревшего его дело; учеба в школе на стипендию, выхлопотанную для него коммунистом Маттиасом Минцем, много лет проведшим в фашистских застенках, и т. д.

Книга Нойча имеет немало общего с выходившими на рубеже 50—60-х годов романами Д. Нолля, М. В. Шульца, Ф. Фюмана, В. Нейхауза о «непотерянном поколении». Но она принадлежит другому этапу в развитии темы краха фашизма и поворота в истории Германии. Произведения на эту тему, появившиеся в 70-х годах (вторая книга «Чудодея» Э. Штриттматтера, 1972; «Заключительный аккорд» Г. Хофе, 1974; и др.), отмечены возросшим вниманием к конкретным обстоятельствам тех дней, более дифференцированным их изображением. В романе Нойча эта тенденция сказалась в прямоте разговора о противоречиях того времени. Но, как заметил критик, «счастливо найденной основной художественной идее недостает разнообразия вариаций и мотивов» [14]. Многие персонажи недостаточно индивидуализированы, слабо разработаны психологически.

Обращает на себя внимание своеобразие главного героя. Подобный характер — упрямый, своенравный, импульсивный — и раньше интересовал писателя. Его черты можно узнать в героях «Биттерфельдских историй», в Ганнесе Балле из «Следа камней», в Эбергарде Гатте, в Норе С. Ахим умеет быть верным внушенным ему представлениям, всегда готов драться за них. Но широта взглядов не входит в число его органических достоинств, он приобщается к ней с трудом.

Образ Ахима обогащает история его вначале полудетской, а затем более серьезной любви к Ульрике, беженке из Данцига, девушке из буржуазной семьи. Этот мотив вносит в роман поэтичную лирическую струю. Нойч, однако, завершает его развитие на драматической ноте. Ульрика уезжает с родителями на Запад, оставив Ахиму горькое чувство утраты. В финале первого тома, рисующем первомайскую демонстрацию молодежи в Берлине, Нойч сплавляет эту горечь в душе Ахима с яркой радостью внутреннего единства с миллионами его сверстников.

---

[13] Это подчеркнуто К. Бергер, отметившей также масштабность общего замысла писателя. См.: *Berger C.* Ein grosses Vorhaben.— Neue Deutsche Literatur, 1975, N 3, S. 134—139.

[14] *Plavius H.* Tendenzen und Probleme der Prosa.— Neue Deutsche Literatur. 1976, N 1, S. 31.

Свое понимание современности Нойч стремится выразить прежде всего в форме остроконфликтного романа или рассказа. Но он обращается и к другим жанрам. Его перу принадлежат тексты песен, рассказы для детей, либретто оперы Гюнтера Кохана «Карин Ленц» (1971), сценарии для радио и телевидения, в том числе «Испытание» (1967), «Почин» (1969, написан совместно с другими авторами), «Портрет одного художника» (1973) о творчестве Вилли Зитте, пьеса «Кожа или рубашка» (1971). В основе конфликта пьесы — спор о судьбе шахты, ставшей нерентабельной из-за устаревшего оборудования, противоречия между местническим и государственным, перспективным взглядом на вещи. Пьеса говорит о необходимости сбросить «рубашку», т. е. отказаться от устаревших форм хозяйствования, ради обновления «кожи», т. е. самой плоти социалистической действительности, без чего не может быть ее успешного развития.

Проблема обновления — применительно ли к предприятию, к судьбам коллектива или отдельного человека — проходит через все произведения Эрика Нойча; она мыслится им как основная проблема действительности Германской Демократической Республики.

Bräunig W. Prosa. Typ Neutsch.— In: Liebes- und andere Erklärungen. Berlin, 1972.
Herting H. Unser Zeitgenosse in der epischen Literatur. Berlin, 1972.
Kieser H. Erik Neutsch.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1974. Bd. 1.
Koch H. Von der Streitbarkeit des Romans.— In: Kritik in der Zeit. Der Sozialismus — seine Literatur — ihre Entwicklung. Halle (Saale), 1970.
Oswald H. Literatur, Kritik und Leser. Berlin, 1969.
Schulz M. W. Spur der Steine. Roman von Erik Neutsch: Eine Betrachtung.— In: Schulz M. W. Stegreif und Sattel. Halle (Saale), 1967.
Röhner E. Arbeiter in der Gegenwartsliteratur. Berlin, 1967.
Sommer D. «Die anderen und ich» im Erzählwerk von Erik Neutsch.— Weimarer Beiträge, 1973, N 9.
Клейн А. Потребность в счастье.— Вопр. лит., 1965, № 12.
Кургачева Г. С. К вопросу о типологии романа о рабочем классе: На материале «Следа камней» Э. Нойча.— В кн.: Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX—XX веков. Пермь, 1975, вып. 1(301).
Мотылева Т. Л. Зарубежный роман сегодня. М., 1966.
Симонян Л. А. Люди и книги.— В кн.: Современная литература за рубежом. М., 1966.

Глава тридцать четвертая

ПОЭЗИЯ 60-х ГОДОВ

Сравнение поэзии ГДР 60-х годов с поэзией предшествовавшего десятилетия ясно обнаруживает ее новые черты. Она характеризуется в целом бо́льшей глубиной содержания и бо́льшим тематическим, интонационным, ритмическим и жанровым многообразием, и это свидетельствует о ее новых идейно-художественных качествах. Истоки этого многообразия надо искать в характере глубоких общественных изменений, совершившихся за первое десятилетие существования ГДР, в необратимых переменах, которые произошли в мировоззрении большинства ее граждан, и, наконец, в торжестве новой национальной гордости и нового социалистического самосознания.

Переход к строительству развитого социалистического общества, глубокие изменения в сознании людей — все это, естественно, создавало и новые эстетические запросы. Решительная борьба партии с узким сектантским подходом к вопросам искусства, критика догматизма в общественной жизни, литературе и искусстве оказали благоприятное воздействие на развитие социалистической литературы в ГДР и были особенно благотворны для развития такой эмоциональной сферы творчества, какой является поэзия.

Сохраняя верность исходным принципам гражданственного искусства, поэзия ГДР отныне проявляет бо́льшее внимание и чуткость к философским проблемам времени, к художественной проблематике, к специфике отдельных стихотворных жанров и поэтического языка. Новая, более подготовленная читательская аудитория, сложившаяся в условиях социализма, объективно способствовала развитию творческой индивидуальности каждого поэта. В обществе к концу 50-х годов стало аксиоматичным понимание того факта, что любая, самая значительная идея и самая актуальная тема сами по себе еще не составляют произведения искусства и не являются индульгенцией для произведений незрелых и несостоятельных в художественном отношении. Творчество таких поэтов, как И. Бехер, Б. Брехт, Л. Фюрнберг, а также Куба, Хермлин и др., было наглядным примером диалектического решения одной из сложнейших проблем искусства — проблемы сочетания высокого интеллектуально-художественного уровня с народностью и общедоступностью.

Многие поэты ГДР, вступая в новое десятилетие своей страны и в новый этап развития ее литературы, ощущали тяжесть ответственности за судьбу поэзии — им предстояло восполнить ту тяжелую утрату, которую она понесла в 1956—1958 гг., когда не стало Брехта, Фюрнберга и Бехера. В литературе ГДР в 60-е годы ярко заявил о себе большой отряд одаренных поэтов. Здесь были и видные поэты старшего поколения — Э. Арендт, Г. Маурер, творчество которых именно в это время получило по-настоящему широкое признание, талантливые представители среднего поколения — Ф. Фюман, И. Бобровский, Г. Куперт, П. Винс — и целая плеяда молодых авторов: К. Микель, Ф. Браун, Г. Калау, У. Грессман и др.

К числу произведений, ставших «активом» 60-х годов, относятся «Оды полета» и «Эгейский архипелаг» Арендта, «Сарматские дни», «Земля теней и рек» и «Знаки грозы» Бобровского, «Незваный гость» Куперта,

«Образы любви», «Вариации» и «Беседы» Маурера, «Мой дерзкий вызов» Фолькера Браунa, лучшие книги стихов Карла Микеля и Уве Бергера.

Эти книги, созданные поэтами разных поколений, различной судьбы и различных литературных интересов и пристрастий, книги, совершенно не похожие одна на другую и глубоко своеобразные, едины в одном: они приковывают внимание к самым трудным, самым «глубинным», зачастую еще не решенным проблемам, и они бескомпромиссны в поисках новых художественных решений.

Для поэзии 60-х годов характерно бо́льшее жанровое многообразие, которое явилось отражением живой и противоречивой действительности. Широкий простор получают такие жанры, как интеллектуальная гражданская поэзия, ода, пейзажная лирика и философская притча. Возникают (или обновляются) стихотворные жанры (на рубеже поэзии и прозы), в которых реализуется прямое общение поэта с его аудиторией. Важное значение приобретают поэтический очерк, поэтический театр. Жанр поэтического очерка одним из первых стал разрабатывать Г. Маурер, а затем и более молодые поэты — Г. Чеховский, А. Эндлер и др. В области стихотворной драмы успешно работают П. Хакс и Х. Мюллер, лучшие произведения которых заняли прочное место в литературе.

Периодом высшего творческого расцвета стали 60-е годы для таких крупных мастеров, как Эрих Арендт и Георг Маурер. За книгами «Альбатрос в ночи» (1951) и «Баллада о горном ветре» (1952) Арендта, в значительной части представлявшими его более раннюю антифашистскую лирику, через семь лет последовали «Оды полета» (1959) — одна из самых лучших и значительных его книг, свидетельствовавшая о том, что долгий и трудный период творческих поисков поэта, вступившего в литературу почти полвека назад, еще в 1920-е годы, увенчался успехом. В лице Арендта литература ГДР обрела художественное дарование особого склада: творца необычной, «планетарной» поэзии, щедрый и сильный талант, рождающий поэтические картины, необычные по своей образной и смысловой «густоте» и яркой экспрессивности.

Сборник «Оды полета» отличается особой строгостью и симметрией построения. Здесь наблюдается параллельное развитие и напряженное контрастно-гармоническое звучание двух самостоятельных тем — темы полета как высшего раскрытия человеческих сил, как выражения захватывающей полноты жизни (в заключительных одах сборника эта же тема раскрывается как тема свободы, революционного взрыва и раскрепощения целых народов),— и полярной ей темы грозной опасности разрушения и смерти, воплощенной в страшных образах Освенцима и Хиросимы.

Не меньшей внутренней напряженностью, значительностью художественного исполнения и драматизмом мысли отличаются стихотворения сборника «Эгейский архипелаг» (1967), в котором Арендт показал себя также и мастером пейзажной лирики[1]. Особый, порой несколько мрачный и вместе с тем выразительный колорит островов и скалистых берегов Греции (где путешествовал автор), суровые, подчас причудливые линии и образы ландшафта, нередко пустынного, безлюдного и безжизненного, образуют контраст с величественными образами античного мира. Арендт показывает, как в ходе жестокой исторической борьбы с пережитками варварства рождается царство гармонии и красоты, возникает перспектива первого цветения весны греческого и европейского гуманизма, здорового «детства человечества» (К. Маркс).

Традиция высоких поэтических жанров (гимн, ода) отозвалась и в творчестве другого одаренного автора — Г. Маурера. Его стихи объединены в циклах «Сознание» (1956), «Автопортрет» (1956), «Образы любви» (1963), «Вариации» (1964), «Поэт и материя» (1964) и «Беседы» (1967). Как и Арендта, Маурера волнуют общие законы человеческого бытия, он стремится охватить в своих циклах всю огромную историю человече-

[1] См. подробнее: *Ратгауз Г.* Поэт Эрих Арендт.— Иностр. лит., 1970, № 3, с. 261—264.

ства: от античных преданий до середины XX в. Для него главное — вопрос о тех человеческих ценностях, которые наследует социализм, о том «вечном», которое сегодня обретает новое значение и новый смысл.

Знаю, всего прочней сплетено грядущее с прошлым
В переплетенных пальцах влюбленных...

(Пер. Г. Ратгауза)

Это строки из цикла «Автопортрет», который более других удался поэту. Маурер нередко как бы заворожен старой поэтической традицией, и это подчас мешает его таланту проявиться свободно. Если Арендт стремится к сжатости, то Маурер иногда слишком обстоятелен; и эта черта, уместная в его «античных» стихах, нередко бывает во вред его замыслу. Маурер — разносторонне одаренный поэт, богатый мыслями и образами, но не все его стихи выдержаны на одинаково высоком уровне; лучшие его стихотворения до предела насыщены игрой мысли и подлинной лирикой, но подчас и ему вредят многословие и риторика,— тогда счастливо найденный красивый и эффектный образ меркнет и расплывается.

В целом особая роль, которую Маурер сыграл в поэзии ГДР, связана не только с его обращением к высоким жанрам, но прежде всего с богатым содержанием его поэзии. Раздумья над назначением человека в мире, прославление стихии природы, хвала человеческому труду, самые интимные области человеческих чувств — все это нашло себе место в его лирике, вдохновленной примером гимнов Гёльдерлина и философско-поэтических «Дуинских элегий» Рильке. Характерно, что и там, где Маурер обращается к истории, его стихи не бесстрастны, а излучают подлинную поэтическую энергию (как в гимне «Молодой Гёте»):

Кто запретит мне неистово повиноваться
закону различья — подобно тому как, вздымая вихри,
дышит в мерцающий зной ледяная гора?
Да, я един со стихией!
Я стужи ищу, как самум,
и тепла, как летящий на юг пассат.

(Пер. С. Ошерова)

Творчество Маурера способствовало расширению кругозора поэзии ГДР, возникновению более прочных и разнообразных связей с национальной художественной традицией (хотя самому Мауреру, как уже отмечалось, избыточная традиционность подчас вредила). В этом смысле воздействие Маурера на молодых поэтов (Чеховского, Кирша, Микеля) было, безусловно, благотворным [2].

Петер Хухель, в отличие от Арендта и Маурера, печатает меньше стихов, но работает более сосредоточенно и внутренне дисциплинированно над поэтической формой. Однако в 60-е годы творчество этого поэта претерпевает известный кризис и постепенно выпадает из литературы ГДР. Здесь необходимо упомянуть только его сборник «Дороги войны» (1963), не похожий на все предыдущие его стихотворения; если в 50-е годы Хухеля привлекала тема возрождения немецкого народа, его духовного и нравственного обновления, то теперь поэта волнует по преимуществу угроза реваншизма и новой войны. Поэта посещают видения военных лет, его вновь тревожат картины свирепствующей смерти, бедствий и разрушений. Его глубоко удручает человеческая забывчивость и «глухота людских поколений»; тон большинства стихотворений этого сборника трагически суров. Это обращение к недавнему прошлому было закономерно. Однако оно не сопровождалось столь же четкой ориентировкой в современности; в условиях идейного кризиса, который переживал стареющий поэт, в его творчестве, как отметил Г. Вольф, постепенно обозначилась утрата социального и поэтического реализма, ранее составлявшего сильную сторону творчества Хухеля. К 1966 г. относится последняя зна-

[2] См.: Dichtung ist deine Welt: Selbstaussagen und Versuche zum Werk Georg Maurers. Halle (Saale), 1973.

чительная публикация Хухеля (в известной антологии К. Микеля и А. Эндлера «На новой земле» были напечатаны десять его стихотворений, вновь продемонстрировавших немалые возможности его таланта); после этого Хухель замыкается в себе и умолкает. В начале 70-х годов он покинул ГДР, уехал в Италию, позднее поселился в Западной Германии.

В 60-е годы трагически обрывается недолгий творческий путь Иоганнеса Бобровского (поэт умер от тяжелой болезни в сентябре 1965 г.). С начала десятилетия выходят из печати с небольшими перерывами, почти одна за другой, три книги его стихов: «Сарматские дни» (1961), «Земля теней и рек» (1963) и «Знаки грозы» (1966), в которые вошли стихотворения, написанные им за двадцать с лишним лет. Уже с начала 60-х годов имя этого поэта приобретает известность и признание, хотя несколько необычный характер его творчества, естественно, на первых порах вызывает и споры[3].

Лирике Бобровского присущ на первый взгляд более узкий кругозор, чем, например, поэзии Арендта или Хермлина, в ней труднее обнаружить прямой диалог с современностью, ей свойственна некоторая созерцательность, элегический тон и плавность движения стиха. При более внимательном знакомстве в ней ясно обнаруживаются две основные лирические темы — тема детства поэта, которое прошло на зеленой окраине города и в сельской глуши, и трагическая тема несправедливой захватнической войны, в которой ему пришлось принять участие в рядах гитлеровского вермахта. Прослеживая в своем творчестве истоки «позорного и несправедливого» (как он говорил) отношения немцев к славянским и балтийским народам, начиная с времен Тевтонского ордена, Бобровский не только способствует преодолению вековой национальной розни. Он воздает глубокую поэтическую хвалу народам Восточной Европы, пробуждая к ним любовь и уважение. Стихи Бобровского при всей их образной усложненности и предельной экономии слова не теряют внешней простоты и даже наивности, красочности и прозрачности; в них никогда не чувствуется затрудненности дыхания,— они как будто льются сами собой. В своих стихах Бобровский предлагает образцы новой формы, современной, сжатой, иногда труднодоступной именно в силу этой сжатости, но настолько естественной и ненарочитой, что ее трудно назвать экспериментом. Сознательное и глубокое мастерство Бобровского не имеет ничего общего с наивностью или с примитивом; критика справедливо отмечает в его творчестве — при всей сложности выражения — глубинную связь с фольклором и элементы подлинной народности.

Как бы на рубеже между старшим и самым молодым поколением стоят поэты, начало пути которых совпадает с первыми годами существования молодой социалистической республики (или, как их еще называют, поэты среднего поколения). Это — Ф. Фюман, Г. Кунерт, П. Винс, Г. Дейке, Г. Прейслер и У. Бергер.

Франц Фюман (он хорошо известен и как прозаик) в 60-е годы выступает как зрелый поэт; он разрабатывает и несколько расширяет определившийся к этому времени круг тем, оставаясь в целом приверженцем эстетических принципов и художественных форм, нашедших свое воплощение в его первых книгах. В целом, пожалуй, Фюман пишет в традиционной манере; творчество этого поэта не приемлет экспериментаторства, как и тщеславного желания во что бы то ни стало поразить читателя неожиданным экстравагантным «вывертом». Его поэзия 60-х годов отличается уравновешенностью, искренностью, открытостью и в известной мере даже простотой. Поэт очень часто рисует мир таким, каким он открывается глазам ребенка. Фюману близко наивно-образное, непосредственное мировосприятие, ясное сознание, не замутненное ложным умствованием, еще не знающее травм и разъедающего действия рефлексии, в меру

---

[3] См. подробнее: *Раггауз Г.* Время надежды: Заметки о поэтах ГДР.— Вопр. лит., 1966, № 11.

эмоциональное и не чуждое мифологии. Именно здесь Фюман ищет и находит истоки истинной человечности, подлинно гуманного (в этом смысле характерны его стихотворения «Ребенок открывает сад», «Ребенок в цирке»).

Специфика решаемых поэтом творческих задач заставляет его искать и другие центры перспективы, иначе смотреть на мир, учитывая свой и чужой опыт, и тогда наивное мировосприятие и только-только рождающееся самосознание оказываются слишком узкими для его замысла. Стихотворения, в которых лирический герой тождествен автору, впечатляют спокойной мощью поэтического воображения, эмоциональной зрелостью и мудростью. Характерно, что Фюман, как правило, не считает нужным выражать идею своего стихотворения в глубоком подтексте. Его поэтическая мысль высказана открыто; он как бы уверен в ее общечеловеческой ценности и, как нам представляется, скорее склонен видеть свою задачу в том, чтобы простая и человеческая идея, заключенная в логике образов его произведения, завладела бы и умом и сердцем читателя.

Эта особенность поэтики Фюмана обусловлена определенными мировоззренческими моментами, в первую очередь пониманием сложности человеческой природы, в которой поэт видит и доброе, и разумное, но в которой при определенных обстоятельствах могут взять верх и жестокие разрушительные инстинкты. Четкий социально-психологический анализ этой диалектики дан, например, в стихотворении «Демагоги», где прослежены истоки контрреволюционных событий в Венгрии в 1956 г. Свидетель фашизма, Фюман и сам в годы юности наблюдал такую катастрофу. Свою задачу он усматривает именно в том, чтобы «сеять разумное, доброе, вечное»; просветительский мотив о необходимости бороться за утверждение разума, постоянно варьируемый в стихотворениях Фюмана, можно назвать центральным в его творчестве 60-х годов. Стихи, где разум выступает как единственное, что может противостоять слепым и грозным стихиям, заключенным и в природе, и в самом человеке, отличаются, пожалуй, особой социальной значительностью смысла, особо энергичной поэтической дикцией, свидетельствующими как о явной программности этих стихотворений, так и о большом художественном дарании автора.

Многих авторов младшего и среднего поколения в ГДР захватила волна интеллектуальной поэзии (подчас не без рационалистического оттенка), нередко связанная с явным или косвенным воздействием Брехта. В наибольшей степени это относится к творчеству Гюнтера Кунерта, Пауля Винса, Гейнца Калау.

В творчестве Гюнтера Кунерта чувствуется желание освободить читателя от стереотипов мышления, позволяющих вести полусонное существование, не требующее ощутимых затрат мысли, от «сна разума», если воспользоваться крылатым выражением Гойи. Соблазнительную сферу удобно-привычного Кунерт рассматривает как некое опасное снотворное, более того — как «обволакивающий нас смертоносный газ, убивающий в человеке человека» (стихотворение «Весть»). Отсюда брехтовский «очужденный» взгляд на вещи, настойчивое стремление заставить читателя увидеть мир и самого себя под непривычным углом зрения или в новом для себя свете, разбудить и развить его самостоятельную мысль, обострить его чувства и освежить память. Задаче показать мир с иной точки отсчета, несколько смещенным, а то и «перевернутым», подчинен у Кунерта так или иначе весь художественный строй стихотворения; ею определяется и отказ от «убаюкивающего» размера, академической музыкальности стиха и благозвучной рифмы, и неровный, нервный ритм, и суховатый, резковатый (порой излишне назидательный) тон, и предпочтение поэтического жанра, близкого к философской притче, и расчет преимущественно на трезво-рассудочное восприятие и лишь на «вторичные» эмоции, возникающие вследствие (и в процессе) именно такого восприятия, а также вполне осязаемая тенденция сознательно «задевать за живое» читателя резкой антиэстетичностью лексики и образности. Эта черта

поэтики Кунерта своеобразно усиливает сатирические и разоблачительные тенденции в его гражданственной лирике (книга антифашистских стихов «Незваный гость» — 1965, цикл стихов об американской агрессии во Вьетнаме). Вместе с тем критика не раз отмечала, что стремление Кунерта обратиться к фактам социалистической современности, к будням новой Германии, при всей значительности замыслов поэта, чаще всего не увенчивалось успехом: эти стихи Кунерта нередко прямолинейны и поверхностно-дидактичны.

В 60-е годы окреп и раскрылся талант весьма одаренного поэта Пауля Винса, стихи которого ярко выражают особую атмосферу нового литературно-общественного периода.

«Мы выплевывали кровь, когда еще были детьми»,— писал Винс в одном из лучших своих стихотворений, вспоминая юность. Контраст между миром насилия и гнета и открывшимся поэту простором новой действительности определяет лирическую атмосферу его стихов. Винс родился в 1922 г. в Кёнигсберге (ныне Калининград); из-за расовых гонений не смог окончить школу, семнадцатилетним юношей эмигрировал в Швейцарию; в 1943 г. во время поездки в Вену был арестован и заключен в так называемый «воспитательный лагерь», находившийся под контролем СС, откуда был освобожден Красной Армией. В ГДР Винс быстро приобрел известность как талантливый молодой поэт. Он относится к числу тех современных поэтов, кто уделяет исключительное внимание слову и его семантике. Поэту, сформировавшемуся в период третьего рейха и прошедшему тяжелейшие испытания, все эти годы доставляло почти физическую боль сознание того, как варварски был изувечен немецкий язык нацистской идеологией. Вступая на путь художественного творчества, Винс, как и другие поэты ГДР, видел свою задачу в том, чтобы возвратить языку, превращенному фашистами в убогий жаргон для убийц, его исконное богатство и выразительность, а каждому слову — его настоящее значение и «человеческое» содержание.

Поэзия Винса очень восприимчива к литературным влияниям — от средневековой немецкой лирики до Маяковского и Хикмета, но по существу вполне оригинальна. Поэт нашего времени с его драматическими противоречиями, остро чувствующий обаяние индустриального и городского пейзажа, Винс обладает богатым регистром изобразительных средств. В стихах последних лет он стремится запечатлеть рождение «коммунистического континента» («Служебная тайна», 1968). Винс перевел главы из поэмы А. Твардовского «За далью даль», переводил также стихи Арагона, Хикмета, Маяковского, Маршака.

Что касается эстетической позиции Винса, то первое, что в ней бросается в глаза,— это ярко выраженная принадлежность автора к типу мыслящего художника, серьезно относящегося к своей миссии и ожидающего столь же серьезного к ней отношения и со стороны общества. В его поэтической концепции особую роль играют раздумья над местом и ролью художника в обществе. В искусстве он видит высокое проявление человеческих возможностей. Винсу кажется, что поэт именно в силу отпущенных ему способностей и благодаря большей остроте художественного зрения и умению лучше других проникать в тайники человеческой души, в психику каждого отдельного человека способен тоньше чувствовать «подземные» толчки, происходящие в глубинах целого общества.

Винс в своих произведениях полемизирует с распространенными утилитаристскими взглядами на искусство, с попытками грубой и плоской его вульгаризации. Часто сталкиваясь с непониманием специфики искусства как особого рода художественного мышления и творчества, Винс, однако, осознает временный, преходящий характер этих негативных явлений в новом обществе. Винс — оптимист, и он не устает объяснять и в шутливых стихах и в прозе, в чем правы и в чем неправы его читатели:

«Молодой кибернетик попросил меня объясниться. Я готов. У автора нет особых систем, сам автор и есть система. Его стихи — это творения из

слов. Всем известно, что они включены в линию связи... Они дают информацию, но только свою, особую»[4].

П. Винс, требуя признания за художником права на суверенитет и особый склад мышления, говорит в то же время о большой ответственности художника перед обществом. Он призывает поэта всегда помнить о своей общественной миссии и всегда соизмерять свои идеалы и свое представление о наилучшем общественном устройстве с исторической данностью социалистического общества. «В бесконечных просторах речи, в звучащем космосе образов поэт всегда остается хозяином. Его творения — вот его доказательства... Даже у грядущего будут свои святыни, но нам свято то, что происходит сегодня»[5]. Эти мысли, изложенные в предисловии к книге «Служебная тайна», существенны для понимания эстетики Винса. Эта же мысль, но уже в несколько ином ключе и иной форме, выражена в стихотворении «О естественных границах легкомыслия» (из того же сборника).

Характерно для мировоззрения Винса стихотворение «Надпись», которое заставляет человека взглянуть на происходящее в иной, нежели обычно, перспективе, в иных масштабах времени, напоминает ему о его ответственности за будущее, о том, что наша сегодняшняя жизнь завтра станет историей, исправить которую уже будет невозможно. Поэтому человек в своих решениях должен ориентироваться не только на потребности сегодняшнего дня, но и не забывать о более отдаленных временах, с дистанции которых придется рано или поздно рассматривать принятые сегодня решения.

Двухтысячный вблизи,
трехтысячный скрыт где-то.

Не бойся, попроси
у ближних лет совета.

Их свет жесток и быстр.
Трусливый не спасется.

Ты не светлее искр,
Но должен стать как солнце.

И чтобы не погас
средь солнечного света,

Прошу, спроси совета.
Прошу в последний раз.

(Пер. В. Корнилова)

Несколько иным путем, чем Фюман и представители интеллектуальной линии в поэзии — Кунерт и Винс, идут другие поэты их поколения — Бергер, Прейслер и Дейке.

Уве Бергер — поэт социалистической современности, которую он стремится постичь в ее истоках и ее сути, работая в различных жанрах: от автобиографической баллады и философского сонета до гражданской лирики и импрессионистских, интимно-лирических зарисовок. Его ранние стихи были в какой-то мере идилличны и мало самостоятельны. В сборниках 60-х годов «Полуденная земля» (1965) и «Лица» (1968) современность предстает в углубленной исторической перспективе; при этом жизненный опыт поэта заметно обогащает его стихи и усиливает их идейное воздействие.

Сверху небо, снизу небо. Словно между двух зеркал,
Как ребенок, заблудился, равновесье потерял.

В гибкой линии прибоя гулко пенится вода.
Неподвижное в подвижном застывает навсегда.

Хрупкой ракушкой, медузой в необъятном бытии
Весь простор и груз планеты заглянул в глаза мои.

Опрокинут луч зеленый. На закате красный след.
Бесконечно белый берег. Темно-голубой рассвет.

(«Море». Пер. Е. Витковского)

Это стихотворение ясно говорит о том, что его автору хорошо удается и пейзажная лирика, хотя она занимает свое, точно обусловленное место

---

[4] *Wiens P.* Dienstgeheimnis. Berlin, 1968, S. 9.
[5] Ibid., p. 70—71.

в его поэтическом мире, где на равных правах с ней выступает и философская, и гражданская лирика (сонет «Фауст», проникновенные строки, посвященные памяти борцов-антифашистов «Красной Капеллы» и погибшей в нацистском концлагере поэтессы Гертруды Кольмар).

Предметность, лаконизм, энергия выражения выгодно отличают эти стихи Бергера. (В этом смысле и сама форма сонета, к которой он нередко прибегает, оказывает на него дисциплинирующее воздействие, помогая преодолевать абстрактность, мешавшую ему ранее.) Один из примеров такой зрелой и убедительной гражданственности — уже упомянутое стихотворение памяти Гертруды Кольмар. Гибель поэтессы в условиях фашистского расового террора была неотвратимой, но Бергер сосредоточивает внимание не на этом, а на силе и высоте ее несломленного духа, окружая ее образами невидимых друзей и союзников — героев Французской революции (которым Г. Кольмар посвятила памятный цикл своих стихов, созданных в годы фашистского террора):

Ты слышишь: песнь твою запел Восток
...И вот Марат, Сен-Жюст и Робеспьер
В крови, в грязи, встают непобедимы.
И с ними ты лицо свое подъемлешь.
К запретному ты потянулась вновь.
Отстаивая грозное равенство,
Служанка, ты гостей грядущих кормишь.

(Пер. В. Микушевича)

Так в этой героической балладе звучит и суровый голос самого поэта, утверждающий тему преемственности разных поколений борцов и будущей победы. Эта тема получила развитие и в последующих книгах Бергера (сборник стихов «Превращения», 1971).

Поэтом, успешно работающим в области пейзажной лирики, является Гюнтер Дейке. Дейке (род. в 1922 г.) — мастер тонкой и богатой оттенками пейзажной живописи в стихах, поэт интимных лирических признаний. В его ранней лирике («Осень 1945 года») оживают отголоски трагических раздумий послевоенных лет. Автору, юность которого прошла в лесной и горной Тюрингии, в стороне от больших городов, особенно удаются такие жанры, как лирическая сюита и «словно набросанный тушью» пейзажный эскиз. Но и в этой лирической сфере ясно ощутима современность с ее драматизмом («Красные паруса»). К наиболее известным книгам Дейке относятся: «Мечта о счастливом годе» (1959) и «Облака» (1964).

В 60-е годы активно продолжал свою литературную деятельность Гельмут Прейслер, тесно связанный в своем творчестве с агитационной поэзией Вайнерта и Кубы. После своего первого сильного сборника стихов «Голоса мертвых» он попытался в форме таких же «поэтических отчетов» поведать о наших современниках, а затем и о людях коммунистического будущего («Голоса живых», 1958; «Голоса еще не рожденных», 1960). Однако эти опыты нередко грешили многословием и аморфностью стихотворной формы, слишком близкой к репортажу. Осознав это, Прейслер во второй половине 60-х годов во многом вернулся к лаконизму и жанровой отчетливости своих первых стихов. Наряду с гражданской поэзией («Кто, если не мы?», 1970) он стал больше уделять внимания и интимной лирике («Летние стихи», 1968), стихотворным вариациям на темы искусства (Барлах, Ганс Грундиг).

Особую страницу в поэзии ГДР 60-х годов составляет творчество дебютировавших в это время молодых авторов — Уве Грессмана, Фолькера Брауна, Карла Микеля, Райнера Кирша, Евы Штриттматтер, Адольфа Эндлера и др. На примере безвременно умершего У. Грессмана (1933—1969) можно особенно ярко проследить многообразие творческих исканий «молодых» в 60-е годы.

«Уве Грессман кажется „наивным“ поэтом, как бывают иногда наивные художники, это — Анри Руссо среди поэтов... В стихотворениях Грессмана пространство и время, микрокосм и макрокосм вступают в такие отношения друг с другом, которые немыслимы для естествоиспытателя»[6]. Эти слова поэта А. Эндлера достаточно точно намечают одну из характерных особенностей лирики Грессмана — фантастичность ее образов, необычный, несколько «детский» взгляд на мир. Следует только добавить, что в этой фантастичности и наивной «игривости» по-своему проявляется острое и неизменное чувство реальности — необычной реальности новой космической эры.

Я, человек, малый космос, как говорят философы,
На башмаках несу землю, а в душе — идею творенья.
Я вышел прогуляться по Млечному пути.

(Пер. Г. Ратгауза)

Это сознание свободы и силы, которые уверенно сопутствуют лирическому герою Грессмана и в мире природы, и в многообразии городской жизни, немыслимо вне новых социальных условий. Уве Грессман прожил короткую и нелегкую жизнь: с раннего детства болел, из-за болезни не смог закончить образования; работая почтальоном, вначале мог писать только урывками; известность пришла к нему далеко не сразу. Но его стихи необычайно жизнерадостны, как будто болезнь лишь обострила его внимание к жизни.

Проснулись дети земли:
Весна надевает им платье
цветущего луга,

Шлет ветер
Их нянчить.

А вырастут,
Свадьбу сыграют
С бабочками, со шмелями.

(«Цветы». Пер. Е. Гулыги)

Все творческое наследие Грессмана укладывается в три сравнительно небольших сборника: «Птица Весна» (1966) и посмертно изданные книги «Солнечный автомобиль» (1972) и «Сказочные чудовища» (1978)[7]. Жизнь поэта оборвалась в самом расцвете его плодотворных художественных поисков, однако его яркий и бесспорно индивидуальный авторский почерк, глубина замыслов и оригинальные образные и стилистические находки, которыми изобилуют его стихи, позволяют нам поставить его творчество на видное место в молодой литературе 60-х годов.

Стихотворения сборника «Птица Весна», при всей разностильности и тематических различиях, образуют своего рода единое целое — благодаря единству настроения, подкрепленному общностью нескольких широко варьируемых мотивов. Поэтому сборник можно было бы назвать единой лирической повестью. Ее лирический герой зачарованно смотрит на мир, он заворожен им и не может оторвать удивленных глаз от беспредельного богатства красок, форм и явлений находящейся в постоянном движении природы, от их чудесных превращений, от постоянного рождения чего-то поразительно нового и прекрасного в мире природы и обновленного городского быта. Он стремится по-юношески ясно представить и себя самого в этом многообразии мира, «поймать самого себя» в этом карнавале естественной жизни природы.

Многие стихи Грессмана пантеистичны (и в этом смысле могут напомнить советскому читателю столь же наивно-пантеистическую, хотя

---

[6] Цит. по кн.: Поэзия ГДР. М., 1973, с. 380.

[7] В посмертных сборниках поэта представлены стихи шестидесятых годов; Грессман, умерший в октябре 1969 г., еще успел составить план книги «Солнечный автомобиль».

и более зрелую поэзию Заболоцкого). Интерес к космосу, к планетарным сферам, характерный и для других поэтов, у Грессмана поэтому окрашен очень индивидуально и преломлен по-своему, в простых, почти «домашних» образах (например, в стихотворении «Космос»). Краткость пути Грессмана не позволяет говорить о сколько-нибудь значительной эволюции поэта, но две посмертно изданные книги, любовно подготовленные друзьями поэта, вновь говорят о том, какое сильное, многообещающее дарование потеряла в его лице молодая (да и не только молодая!) поэзия ГДР.

В известной мере противоположностью Грессману (у которого все же чаще преобладало интимно-лирическое начало в поэзии) — по темпераменту и «агитаторскому» строю стихов — является Фолькер Браун (род. в 1939 г.). Почерк этого автора также узнается сразу и безошибочно. Ф. Браун отличается бурным поэтическим темпераментом; в каскадах его нетерпеливых и шумных вольных стихов как бы улавливается отголосок могучих ритмов Уитмена. Это поэт социалистической молодежи: он славит труд и радость жизни, любви, вольного союза с природой, он нетерпим ко всякого рода косности и как бы стремится приблизить наступление будущего. Он бурно и настойчиво утверждает право поэта писать только о том, что ему интересно, и только так, как ему хочется. Его «пафосный» тон неизменно энергичен, а временами по-юношески несколько запальчив; его «дыхания» с избытком хватает на длинный, многостопный стих. Его резкие восклицания, возгласы, его беспокойство передаются читателю, создавая постоянную напряженность. В его стихах нет спокойного течения фразы; каждое предложение звучит как обещание или как вызов:

Не приходите с готовеньким! Нам не нужны полуфабрикаты!
Прочь жареную свинину — давайте нам лес и вепря!
Здесь властвует опыт, долой рутину!
Здесь каждый может высказать пожеланье, попав на прием к природе.
Меж континентов, у всех побережий,
Море наших надежд напрягает мышцы.
Во все берега барабанят пальцы прибоя.
Через лезвие побережья перехлестывают волны.
Вновь и вновь набегает прибой и отступает.
Здесь новая жизнь нарождается ежедневно.
Нам не писали рецептов, господа.
Жизнь — не книжка с картинками, мистер,
не занудная партитура, фрейлейн!
Довольно тянуть волынку! Пора шевелить мозгами!
Не для вас эти кресла, парни! Вас ждут палатки!
Меньше праздничности, товарищ! Тревость нужна для работы мысли!
Кто тоскует по кайзеровским эполетам?
На наших плечах — звездное небо!

(«Не приходите с готовеньким!» Пер. Е. Бовкуна)

«Ветер революции и ветер противоречия» — в этой формуле Браун точно определил дух своей поэзии, выражающей жизненный опыт молодого поколения ГДР, резко полемичной ко всему косному и мещански-отсталому и в то же время творчески близкой к лирике Маяковского и Неруды (сборник стихов «Мой дерзкий вызов», 1965).

Наиболее яркой и выразительной частью этого сборника можно считать открывающий его «Цикл стихов для молодежи», вобравший в себя самое характерное для ранней лирики Ф. Брауна. Стихи этого цикла выдержаны в подчеркнуто мажорном тоне, они заражают читателя своим бьющим через край оптимизмом, подкупают его безусловной искренностью, свежестью образа и поэтической силой. Их пафос — борьба против всякой фальши, в каком бы облике она ни встречалась, борьба за внутреннее раскрепощение человека, борьба со всякой закоснелостью, рутиной и полусонным существованием, за выход из-под власти удобного и привычного и возврат к подлинно творческому отношению к жизни.

Яркая метафора именно такого жизненного поведения развернута в

стихотворении «Джаз», где каждый человек уподобляется одному из инструментов:

Это — магия джаза:
Бас взламывает окаменелость оркестра.
Ударник вышвыривает бездарные звуки.
Рояль вспарывает труп покорности.
Саксофон взрывает оковы партитуры.
Трепещите, пальцы! — мы играем новую тему...
...Это музыка будущего: каждый — творец.
И ты вправе быть лишь собой, и я — это я.
и мы порываем с теми, кто затаивает себя,
кто сер одинаково в гневе, в любви, в борьбе.

(Пер. В. Куприянова)

Гражданственность лирики Ф. Брауна, ее политическое содержание, являющееся одной из характернейших ее черт, в последующем его творчестве не только не ослабляется, но, наоборот, приобретает еще более отчетливое звучание,— Браун постепенно завоевывает себе репутацию поэта, пишущего преимущественно политические стихи. Образцом чисто политической, публицистической лирики на злободневную тему явился сборник «Объявление войны» (1967). Выполненные в форме лапидарных четверостиший, стихотворения этого сборника служат выразительным поэтическим комментарием к фотодокументам, свидетельствующим о преступлениях американской военщины во Вьетнаме, о зверствах южновьетнамских солдат по отношению к мирному населению, об успехах вьетнамских патриотов в их борьбе за освобождение своей родины.

Новыми этапными произведениями Ф. Брауна, созданными позднее, стали книги стихов «Мы, а не они» (1970) и «Против симметричного мира» (1974), для которых характерны явное стремление автора к большей строгости поэтической формы, а также к большему ее разнообразию (в частности, к использованию песенных форм) и вместе с тем — бóльший лиризм. Глубокое и вместе с тем индивидуально выраженное чувство социалистического патриотизма, своей связи с родиной и ее тружениками отчетливо проявляется в этих книгах, где поэт стремится говорить уже от имени всех граждан ГДР в целом (а не только молодежи). У Брауна впервые ощущается и тяга к немецкой классике, но в очень самобытной ее интерпретации. Сами заглавия этих книг являются скрытыми цитатами из Гёльдерлина и Клопштока[8]. В особенности символично название книги «Мы, а не они». В XVIII в. Фридрих Готтлиб Клопшток в знаменитой оде «Они, а не мы» (1790), посвященной революционной Франции, горько сожалел о том, что Германия еще не вступила на путь свободы. Теперь поэт новой Германии с законной гордостью переиначивает эти слова, в корне меняет их смысл.

Многие молодые поэты — как и их старшие коллеги — примыкают к традиции своеобразной рационалистической лирики, восходящей к Б. Брехту. Это относится в первую очередь к К. Микелю, Р. Киршу и Г. Калау.

У Карла Микеля (род. в 1935 г.) этот «рационализм» органически связан с особой значительностью содержания его лирики и напряженными поисками новой поэтической формы. В его поэзии оживают — хотя подчас и в иронической, парадоксальной форме — античные мотивы и образы; в ней чувствуется вполне ощутимое влияние высокой немецкой классики (Клопштока и Гёте). В то же время Микелю вовсе не свойствен академический пиетет перед классикой; следуя в этом отношении Брехту, он нередко даже высмеивает обязательное, каноническое преклонение перед писателями прошлого, которое часто ведет к шаблону[9].

---

[8] О «симметричном мире» как идеале мещанского, филистерского счастья иронически писал Гёльдерлин в одном из своих известных философских писем (*Hölderlin F.* Sämtliche Werke und Briefe. Berlin, 1970, Bd. 4, S. 340), которое цитирует Браун.

[9] Это двойственное отношение к классике отчетливо выражено в статьях Микеля о Клопштоке и Шиллере. См.: *Mickel K.* Zwei Aufsätze — In: Mickel K. Vita nova mea. Berlin, 1966, S. 67.

В своих стихотворениях он стремится открыть в фактах современности возвышенный героический смысл; труд и борьба предстают в его поэзии как высшая цель существования. В 60-е годы вышли два его небольших сборника: «Хвала и брань» (1963) и «Моя новая жизнь» (1966). Одно из лучших афористических стихотворений поэта — «Эпитафия партизану» — дает яркое представление о его творческой манере.

Я строил мост — и я его взорвал.
Я был расстрелян за мое деянье.
Создатель корабля замыслил сам
Его крушенье. Эта жизнь — прекрасна,
И тот, кто завершить свое успел,
Тот, не страшась, выходит на расстрел.

(Пер. Г. Ратгауза)

Поэзия Райнера Кирша (род. в 1934 г.), богатая контрастами, стремится создать трезвый, драматический и точный образ нашего времени, образ современников, отдающих свой труд республике и пролагающих путь в «лучшие годы». Кирш успешно экспериментирует в различных формах — от уличного куплета до свободных обработок сказочного наследия и осовремененных античных размеров; он мастерски владеет прозаизмами и журнализмами. Дебютировавший в 1961 г., Р. Кирш — наряду с Г. Дейке, И. Герлахом и некоторыми другими поэтами среднего и младшего поколения — получил особую известность и как одаренный переводчик и пропагандист многонациональной советской поэзии (переводы стихов С. Есенина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Э. Багрицкого, поэтов Советской Грузии). В этой связи необходимо отметить и успешную переводческую деятельность Г. Дейке (переводы из лирики Б. Пастернака), которая, по мнению критиков ГДР, также в какой-то мере стимулировала художественные поиски поэзии 1960-х годов.

Постоянный интерес Р. Кирша к советскому искусству — и советской истории в целом,— а также его неизменно зоркое внимание к фактам впоследствии позволили ему создать известное стихотворение «Ленин в 1918 году». Оно было написано к столетию со дня рождения Ленина (1970). Это стихотворение выделяется своей сугубой трезвостью и сдержанностью; язык стихотворения намеренно прозаичен, столь же прозаична его дикция (пятистопный ямб благодаря частным перебоям ритма звучит здесь почти как обычная речь), но эти прозаизмы исполнены сдержанной силы. Прибегая к искусному монтажу различных исторических фактов, поэт создает картину неустанной государственной деятельности Ленина на фоне четко обозначенных примет «вздыбленного» революционного времени:

Разматываясь, как стальной канат,
Бушует ветер. Лозунг: Диктатура
Великая, суровая. Гром залпов,
Глаза товарищей бессонные красны.
Стук телеграмм о наступленье немцев
...Вот-вот начнется мировой пожар...
...Как день осенний хрупок горизонт
И тяжелы, и рваны, словно тучи,
Красноармейские шинели. Шаткий
Скрипит вагон. Нет, мы не будем ждать
Пожара мирового. За работу!

(Пер. Г. Ратгауза)

Успех Р. Кирша свидетельствует о том, что период «лабораторной» работы над выработкой своего стиля и тематики, характерный для многих молодых поэтов, вскоре оказался хотя и необходимым, но пройденным этапом. По сути дела, уже с середины 60-х годов для Р. Кирша, как и для его сверстников — Г. Калау, К. Микеля, Ф. Брауна,— открываются более широкие горизонты творчества. Полемический задор, свойственный им ранее, уступает место вниманию к важным общественным темам.

Стих Гейнца Калау (род. в 1931 г.) почти документально точен; каждая его строка, как правило, содержит четкое фактическое сообщение или готовый и аргументированный вывод. Мысль стихотворения, выраженная

подчас с известной дидактичностью, не допускает никаких кривотолков. Как политическая лирика, так и своеобразные стихотворные новеллы Калау, чаще всего посвященные людям труда, отмечены несомненными художественными достоинствами. В книгах «Проба» (1956) и «Поток вещей» (1964) Калау подхватывает призыв Брехта к немцам: не допустить новой войны, воспрепятствовать бессмысленному «разрушению Карфагена».

Характерная для молодых поэтов решительность в поисках новых, нетрадиционных форм и ракурсов не всегда сопровождалась ясным пониманием социальных задач поэзии. Подчас это приводило и к ошибочным творческим решениям; это относится, в частности, и к некоторым стихам известных поэтов, таких, например, как Манфред Штрейбель (род. в 1932 г.). Одаренный лирик, рано дебютировавший в литературе (книга стихов «Громко и тихо», 1956), Штрейбель вскоре вступил в полосу серьезных идейно-творческих противоречий и колебаний. Если вначале его стихам о новой Германии была свойственна громогласная, но малоубедительная декларативность, то в 1956—1958 гг. поэтом овладевают настроения растерянности и даже проявившаяся в некоторых его стихах тяга к «чистому искусству». Благодаря нелицеприятной, но дружеской критике, Штрейбелю, как и некоторым другим, удалось преодолеть сказавшиеся в их стихах конца 50-х и начала 60-х годов соблазны лирического субъективизма, о чем свидетельствует, например, такое интересное и заметное явление в области публицистической, гражданской поэзии, каким стала вышедшая после долгой паузы книга М. Штрейбеля «Стрелка времени» (1967).

В молодой поэзии 60-х годов заметно выделились и такие интересные и значительные поэтические имена, как Гейнц Чеховский, Йенс Герлах, Иохен Лаабс, Фридеман Бергер, Юрген Реннерт и др. Художественные поиски молодых поэтов ГДР, их творческие открытия в 60-е годы уверенно входят в «большую литературу» новой Германии.

Если годы с 1945 по 1955 — не только в поэзии, но и в литературе ГДР в целом — можно назвать временем решительной борьбы с фашистским прошлым, с идеологией нацизма и поисков нового содержания в искусстве, тесно связанного с социальными переменами, то 60-е годы явились периодом новых, широких и плодотворных усилий, увенчавшихся новыми успехами и творческими удачами, принесшими много новых талантливых и оригинальных произведений. Поэзия стала богаче и многообразнее, она получила большое пополнение; уже в силу этого расширился диапазон ее творческих исканий.

Новая глубина содержания и осмысления явлений общественной жизни, человеческого бытия, как и яркое многообразие индивидуальностей, подчас отмеченное чертами новаторского эксперимента в искусстве,— все это, бесспорно, следует занести в актив поэзии 60-х годов, подготовившей новый этап в развитии социалистической поэзии ГДР, который начался в 70-е годы.

Глава тридцать пятая

ИОГАННЕС БОБРОВСКИЙ

Иоганнес Бобровский (1917—1965) принадлежит к числу выдающихся поэтов и прозаиков новой Германии. Необычайная жизненность и мощь, отличающая созданные им образы, стихийное чувство природы, свойственное ему, неоспоримое общественное звучание его творчества сочетаются с художественным новаторством. В чеканных строфах его стихов, близких к традиции немецкой оды XVIII в., вместе с тем поражает свободная и смелая экспрессия поэтической речи. В его прозе любовь к живописному народному слову впечатляет не меньше, чем новизна и универсальность повествовательных приемов — от эпической простоты изложения до сложных лейтмотивов, музыкального контрапункта различных тем и романтического смешения видений его героев с картинами реального мира. Его творчество стоит в ряду высоких достижений литературы ГДР.

Иоганнес Конрад Бернгард Бобровский родился 9 апреля 1917 г. в Тильзите, одном из городов тогдашней Восточной Пруссии, близ литовской границы (ныне г. Советск Калининградской области). Его отец был железнодорожником. Когда Иоганнесу было одиннадцать лет, семья переехала в Кёнигсберг (ныне г. Калининград), а в 1938 г.— в Берлин. Впечатления детства — долгие месяцы, проведенные в литовских деревнях, где жили родные, неяркая, по-своему притягательная природа этих мест, своеобразный мир пограничной области, где немецкий язык впитал в себя славянские элементы, где живой литовский фольклор и народные предания и поверья перемешивались с польскими, цыганскими, еврейскими песнями,— на всю жизнь остались решающими для поэта. Здесь же, на пограничной земле, поэт получил и первые уроки национальной и классовой вражды, которые он также не забывал никогда.

Запомнились Бобровскому годы учебы в кёнигсбергской классической гимназии, и весь — глубоко двойственный — облик старого Кёнигсберга, города музеев, соборов, старинного университета «Коллегиум Альбертинум», основанного в 1544 г., и в то же время — грозной крепости, в прошлом — опорного пункта немецких рыцарей в их кровавых походах против литовцев и пруссов. В Кёнигсберге учились Гердер и Ленц, здесь жил Кант и любимый мыслитель Бобровского Иоганн Георг Гаман, занимавший скромную должность распорядителя кёнигсбергских портовых складов. Личность и идеи этого «северного мага» особенно волновали Бобровского, побуждая его к раздумьям об исконной, таинственной образной природе поэзии, которая, по мнению Гамана, возникла в незапамятные времена и предшествовала любым литературным канонам. Имена Канта, Гердера, Гамана знаменательны для той духовной атмосферы, в которой вырос юный гимназист, писавший стихи, увлекавшийся живописью, хорошо игравший на органе. Он был поклонником Шюца, Букстехуде и Баха, читал латинских и греческих классиков в оригинале. Бобровский вырос в религиозной семье; еще в юности он сблизился с кругами христианского антифашистского Сопротивления и лютеранским теологом Гансом Ивандом, одним из вдохновителей этого движения. Религиозные мотивы и символы и в дальнейшем играют значительную роль в его творчестве; к пониманию исторической правоты социализма и ком-

ИОГАННЕС БОБРОВСКИЙ

Фотография

мунизма он пришел необычным путем. Вместе с тем поэт зорко видел классовые антагонизмы и реальные противоречия современности. «...Преображение условий [социальных] — в этом суть дела»[1] — к такому выводу он придет впоследствии.

Бобровский начал изучать искусствознание в Берлине, но был мобилизован в вермахт. В 1941 г., близ озера Ильмень, на исконной русской земле, куда он пришел, по его собственному признанию, «как чужак, как немец», он пишет свои первые стихи; в 1944 г. восемь его стихотворений увидели свет в небольшом мюнхенском журнале, называвшемся «Царство духа» («Das innere Reich»). Вернувшись из плена в демократический Берлин, он до конца своей недолгой жизни работает редактором в издательствах. Поэту никогда больше не довелось увидеть те края, где прошло его детство и омраченная войной юность,— ни прибалтийских дюн и сосен, ни готических башен Риги, ни золотых маковок русских соборов и шумящих нежной весенней листвой берез России, страны, в которую он пришел как солдат и которую он увидел глазами поэта. Но он любил эти края, и этой «земле сарматов» — от Балтики до Черного моря — он отдал всю силу своего творческого воображения. Природа, история, люди Сарматии с резкой, гравюрной отчетливостью предстают перед нами в его стихах и прозе. Вместе с тем Бобровский был поэтом глубоких исторических прозрений. По его замыслу, земля сарматов, современ Тевтонского ордена страдавшая от германских нашествий, должна была дать современникам наглядный повод для раздумий, укрепить в них уверенность в правоте нового исторического пути, пробудить чувст-

[1] *Bobrowski J.* Der Mahner. Berlin, 1967, S. 73.

во любви и уважения к соседним народам. Так личное сплеталось с общим, воспоминания детства — с велениями долга; так органично возникла главная тема поэта — Германия и народы Восточной Европы.

В лирике Бобровского с большой силой проявляет себя стихийное начало, мощь неподдельного поэтического вдохновения. И вместе с тем в ней четко ощущается определенная концепция. «Я занят, как я понимаю, проблемой отношения немцев к восточным соседям. Я пишу о вине — германской вине, и пытаюсь пробудить симпатию к литовцам, русским, полякам и другим народам» [2],— говорил поэт.

Колонизация германскими рыцарями обширных земель — от Эльбы до Балтики — искони изображалась немецкой историографией как некое благодеяние, а Пруссия, возглавившая эту колонизацию, представала в фальшивом ореоле славы. Эти предрассудки не могли исчезнуть мгновенно. Бобровский стремится их разрушить. Так рождается грандиозный план поэта, о котором он говорил, что всей жизни не хватит, чтобы выполнить его до конца. В его стихах и прозе возникает целостный образ Восточной Европы — от Вислы до Урала, от Финляндии до каспийских степей. Судьбы славянских, прибалтийских и финских народов, тысячелетия их драматической истории, их борьба против иноземных поработителей, их древние мифы, нередко еще языческие, их поверья и героический эпос, их песни и обычаи, судьбы цыган и евреев, «словно семена деревьев и трав, заброшенных ветрами истории в этот край» (Ю. Марцинкявичюс) [3],— все это стало предметом самого пристального творческого внимания поэта. Эти мотивы переплетаются как в стихах, так и в прозе, создавая своеобразный поэтический мир Бобровского, характерный для него исторический и географический ландшафт [4].

В стихах Бобровского перед нами предстают могучие южнорусские равнины и степи в своей изначальности, хранящие память о тысячелетиях истории («Сарматская равнина», «Степь»). За их знойным маревом угадывается Каспий, древние азиатские царства, возникают имена вавилонской богини Иштар, Энкиду и других героев эпоса о Гильгамеше. Течет величавый Дон, его воду пьют степные кони — и оживают древние сражения и легенды, кованая медь «Слова о полку Игореве».

Там
див поет
в башне,
птица беды, он кличет
облака, он поет
над берегами крутыми,
велит послушать равнинам [5].
(Пер. В. Куприянова)

От «гигантского сна» южнорусских равнин поэт переносит нас к белым куполам Новгородской Софии и к «рязанской березе», в те края, где «ольха, белая в темноте, кажется владычицей полей». Это край сказочного Китежа, родина богатырей Вольги и Микулы и иконописца Рублева. Путь поэта ведет дальше — к лугам и озерам Эстонии и Латвии, к памятной и близкой с детства Литве, где девушки поют песни и собирают волшебную траву, руту. Он завершается в северной глуши, среди замшелых валунов Карелии и Финляндии, там, где «над домом Юколы цветут дожди». Анимистические представления, древние народные обряды и мифы играют большую роль в этом цикле стихов Бобровского. Мож-

---

[2] *Bobrowski J.* Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin, 1967, S. 31.

[3] См. предисловие к кн.: *Бобровский И.* Белендорф и литовские клавиры. М., 1969. с. 3.

[4] См. подробнее: *Haufe E.* Zur Entwicklung der sarmatischen Lyrik Bobrowskis 1941—1961.— Wiss. Zeitschrift der Universität Halle, 1975, N 1, S. 53—74. Э. Гауфе принадлежит также летопись жизни и творчества Бобровского, которая позволяет проследить историю многих его замыслов. См.: *Haufe E.* Johannes Bobrowski: Chronik zu Leben und Werk.— In: Gajek B., Haufe E. Johannes Bobrowski. Chronik — Einführung — Bibliographie. Frankfurt a/M., 1977.

[5] Из стихотворения И. Бобровского «Дон».

но с уверенностью говорить об особой эпической или героической стилизации природы в этих стихотворениях.

Природа и история Восточной Европы связаны в стихах Бобровского неразрывно. Он поведал о жесточайших исторических и классовых антагонизмах, которые проходят через всю историю этих стран — от времен крещения Руси и битв с Тевтонским орденом до нашествия фашистского вермахта. Этот цикл стихотворений Бобровского открывается торжественной «Элегией памяти пруссов» — вопреки авторскому названию, скорее не элегией, а скорбной траурной одой, воскрешающей судьбу древней литовской народности, почти целиком истребленной Тевтонским орденом. Во всем строе стихотворения ощутимы черты высокой патетической оды, близкой к одам Пиндара (которые любил Бобровский): медленные, плавно-торжественные строфы с особыми риторическими фигурами, обширные синтаксические периоды, «переливающиеся» из строфы в строфу, из строки в строку; анафоры и синтаксические параллелизмы, играющие роль композиционных скрепов. Сам поэт называет свое стихотворение «Песнью» («Lied», «Gesang»), что также соответствует этимологическому значению и особой функции эллинской оды. Наконец, строго продумано и смысловое чередование строф. «Элегия памяти пруссов» открывается обширным описательным зачином; в соответствии с торжественностью замысла и стиля гневная инвектива поэта возникает не сразу, достигая высшего накала в средней части оды:

Народ
черных лесов,
тяжко катящихся рек,
морей и голых прибрежий!
Народ
ночных охот,
и стад, и летних покосов!
. . . . . .

Народ
Пылающих рощ, горящих
селений, полей
потоптанных, рек кровавых.
Народ,
сожженный молнией с неба,
твой крик потонул
в облаке дыма!

(Пер. Г. Ратгауза)

«Гердеровская» тема элегии была продолжена в серии других значительных стихотворений о теснимых германскими завоевателями балто-славянских народах (в том числе лужичанах) [6]. Обширный цикл, начатый этой элегией, достигает максимального напряжения в стихах Бобровского о фашистской агрессии. Эти стихи удивляют своей жесточайшей аскетической строгостью. В них не найти никаких проклятий фашизму и войне; поэт сдерживает свою ненависть. Он дает нам возможность увидеть воочию сожженные новгородские и псковские деревни, ворона над одинокой печной трубой, зарево вдали и «волка, воющего на страшное снеговое облако», поруганную новгородскую Софию с выбитыми окнами над черным зимним Волховом («Озеро Ильмень. 1941 год,» цикл «Северноруские города»). Мы видим крыло смерти над литовскими и латвийскими городами: Каунасом, тихой приозерной Лудзой...

Образы гибели, смерти, распада выступают у Бобровского зримо, обнаженно, но они не ведут к «неистовству», к «взрыву» художественной формы. Напротив, чем страшнее событие, тем зорче вглядывается в него поэт; всюду и везде его мысль выражена наглядно, пластическими средствами:

Взорван дом.
каркает ворон...
...Старый волк,
разжиревший от трупов,
угрюмо уходит во мрак.

*(«Озеро Ильмень, 1941 год».
Пер. Г. Ратгауза)*

В этих стихах образы жизни и смерти, мирной жизни и войны противопоставлены с такой прямотой, какая нигде в лирике Бобровского

[6] «Кристбург», «Якуб Барт в Ральбице» и др. Характерно, что «Элегия памяти пруссов» была исключена из западногерманского издания книги стихов Бобровского «Сарматские дни» (Штутгарт, 1961).

больше не встречается. К стихам о войне органически примыкает и обширный цикл, посвященный жертвам фашистского геноцида («Памятный листок», «Эстер», «Хасиду Баркану», «Отчет», «След на песке», «Эльза Ласкер-Шюлер» и др.).

Трагический опыт войны, размышления об уроках истории привели Бобровского к выводу, что социальная несправедливость может быть устранена только революционными мерами. Евангельское учение о непротивлении злу не находило у него сочувствия. Будучи воспитан в религиозных традициях, он хорошо помнил о том, что первоначально и само «христианство возникло как движение угнетенных: оно выступало сначала как религия рабов и вольноотпущенников, бедняков и бесправных...» [7]. Его волновала история народных движений и мятежей средневековья, чаще всего выступавших под религиозными лозунгами,— от фра Дольчино и альбигойцев до анабаптистов с их библейской утопией равенства и грозных проповедей Томаса Мюнцера. В художественном творчестве Бобровского тема народных мятежей и революций лишь начала воплощаться и не была идейной доминантой. Но показателен сам по себе его упорный интерес к этой теме. Наряду с неоднократными подступами к ней в прозе и публицистике (например, в новелле «Белендорф», где дан эскизный портрет вольнодумца и приверженца Французской революции), стали известны два — бесспорно, очень сильных — стихотворения: «Земгальское восстание. 1525 год» и «Роза Люксембург», посмертно опубликованные Э. Гауфе (1970) — знатоком рукописного наследия поэта, вместе с важными черновыми вариантами [8].

В стихотворении «Земгальское восстание» поэт обращается к стихийным крестьянским мятежам XVI столетия, которые неизменно завершались трагическими поражениями. Пронзительная «скорбь, поющая как птица», звучит в стихах о Розе Люксембург, дерзком «жаворонке», который мчится «над пустыней, мимо башен», навстречу «мрачным годам», навстречу гибели. Крохотное по объему стихотворение, построенное на одном образе — вольного жаворонка, гибнущего в борьбе с тьмой и распадом, обладает большой емкостью содержания.

Мы видим, что стихи Бобровского объединены целостной и отчетливой поэтической концепцией. Важнейшее место в ней занимает мотив детства, воспоминаний о том времени, когда поэт «иволгу слушать любил» («Детство»). В XX в. не так уж много найдется поэтов, в творчестве которых тема возвращения к чистому истоку детства звучала бы с таким постоянством, силой и интенсивностью. Это объясняется не только тем, что детские впечатления заложили основу поэтического мира Бобровского. Еще важнее, что изначальная, присущая детству гармония с природой и людьми выступает у Бобровского как живой прообраз будущей социальной гармонии, «времени без страха», как живая антитеза миру фашистского насилия. Здесь Бобровский глубоко созвучен Гёльдерлину:

Я рос под шепот
И шелест рощ.
Меня цветы
Любить учили,
Боги вырастили меня.
(Пер. Г. Ратгауза)

Природа играет исключительно важную роль в поэтическом мире Бобровского. Лирике Бобровского в целом — и его пейзажам в особенности — свойственна необычайная наглядность, почти гравюрная четкость письма, особая яркость восприятия видимого мира, напоминающая иногда детские рисунки. Зрительный образ — все эти медленные реки, песчаные, ярко-желтые склоны, зеленые деревья и в вечернем сумраке смутные человеческие фигуры возле дома — часто выступает на первый план.

---

[7] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 22, с. 467.
[8] *Bobrowski J.* Im Windgesträuch: Gedichte aus dem Nachlaß. Ausgewählt und herausgegeben von Eberhard Haufe. Berlin, 1970.

Так, в стихотворении «Зимний свет» пейзаж предстает в голубовато-сизой гамме. Метафоры подчеркивают особую хрупкость и чистоту, первозданную непорочность зимней природы (тишина спускается «на голубиных крыльях», зимнее небо «тихо светится», как «висячий купол»). Пейзаж Бобровского постоянно одушевлен. И не только потому, что для него органичен наивный пантеизм, близкий к народному мироощущению (река Юра названа в его стихах «прекрасной сестрой лесов и холмов», Неман «дышит большими легкими, шумит перед ледоставом»). Еще важнее, что в пейзаже Бобровского неизменно присутствует человек — охотник, косарь, землепашец, плотогон. Он одушевляет природу своим присутствием; его следы заметны всюду. Бобровский неоднократно признавался, что он не любит природы, «не обжитой» людьми. Однако люди обычно изображены в стихах Бобровского эскизно и без подробностей: строгий, «монументальный» стиль его поэзии исключает излишнюю детализацию.

Лирика Бобровского необычна в жанровом отношении. Критерии лирического, призывно-гражданского стихотворения или эпической баллады, господствовавшие в немецкой поэзии XIX в.— от Эйхендорфа до Гервега, от Геббеля до Лилиенкрона, к его стихам решительно неприменимы. Его творчество берет свои истоки в немецкой оде XVIII столетия, в чеканной, монументальной и вместе с тем исполненной внутренней динамики оде Клопштока и Гёльдерлина. Это та же ода, воздействие которой — в скрытом виде — ощущается и в лирике Арендта и Маурера. Известны многочисленные высказывания Бобровского, называвшего себя учеником этих поэтов, особенно Клопштока. «Мне пришлось бы прочесть целый доклад, чтобы исчерпать все, за что я ценю Клопштока... Для меня это — мастер, который, я уверен, по силе своего влияния в Германии еще превзойдет всех творивших позже» [9]. Классически строгая и отчетливая форма стихов Бобровского, как и его интерес к анимизму и мифологии, возникла не без воздействия Гёльдерлина. Влияние Клопштока проявилось в особой экспрессивности и патетике поэтической речи (например, поток восклицаний в «Элегии памяти пруссов»), в «космическом» восприятии природы — не чуждом, впрочем, и Гёльдерлину,— наконец, в структуре раскованного свободного стиха, одним из зачинателей которого в европейской поэзии был Клопшток, автор «Весеннего праздника». Стихотворения, посвященные этим двум поэтам («Клопштоку», «Гёльдерлин в Тюбингене») принадлежат к числу лучших «поэтических портретов», созданных Бобровским (этот жанр одно время очень увлекал его).

Вместе с тем Бобровский решительно отвергает элементы философской риторики и идеалистической отвлеченности (как и характерное для Клопштока многословие), которые нередко были свойственны даже этим великим поэтам XVIII столетия. Вспомним, что, по глубокому замечанию Энгельса, неизбежным условием расцвета немецкой философии «от Лейбница до Гегеля» было «отвлечение от убогой действительности» [10]. Это в равной мере относится и к классической немецкой поэзии. Бобровский творил в другое время и, напротив, стремился стать к действительности как можно ближе. Поэтому жанр оды — в чистом, беспримесном виде — вскоре начал его стеснять. Эволюция Бобровского ведет к резкому расширению его идейных и тематических горизонтов.

Художественная структура его стихов усложняется и обогащается: усиливается роль эпического и повествовательного начала, нередко и новеллистических элементов. Нерингские рыбаки, плывущие домой после тяжелой путины, небогатый барышник Иопелайт, простая девушка Алинка — вот герои лирических новелл Бобровского. Столь же заметное место в его зрелой лирике занимают и эпические описания рек, лесов и равнин России и Прибалтики. Сама интонация поэта перестает быть канонически

---

[9] *Bobrowski J.* Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk, S. 78.
[10] Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1948, т. 10, с. 345.

Суперобложка книги «Ахорналее 26, или Эпитафия Бобровскому», 1977. Художник К. Меккель

торжественной, она становится (в целом) проще, естественнее, ближе к разговорной речи. Особую интимность и доверительность придают лирике Бобровского незнакомые ей ранее интонации воспоминаний или живой беседы. Он часто ведет непринужденный диалог с героями своих стихотворений, обращаясь к ним прямо на «ты» — безразлично, идет ли речь о реальных персонажах детских воспоминаний поэта или о тех исторических личностях, которых сам поэт никак не мог знать (мельник Каспар, вожак народного восстания в Земгалии, Клопшток, погибшая в фашистском лагере поэтесса Гертруда Кольмар). Такого «вольного» обращения с героями стихотворений ода в принципе не допускает.

Однако эти «прозаизмы» введены поэтом в четкие границы. Раздвигая пределы оды, Бобровский сохраняет (хотя подчас и в трудно опознаваемой форме) существенные элементы этого жанра: значительность замысла, «высокий строй» и особую монументальность образов, продуманную симметрию частей, афористический, чеканный стиль. Именно поэтому отдельные бытовые подробности, новеллистические «сюжеты», намеченные пунктиром, разговорная непринужденность тона не приводят в творчестве Бобровского к «прозаизации» стиха, столь характерной для более молодых поэтов (Калау, Кунерта). Эти «прозаические» элементы переплавлены в тигеле оды; поэзия Бобровского в целом как нельзя более далека от эмпиризма. Именно в этом ключе можно верно осмыслить и весьма существенные для поэта библейские, евангельские и античные ассоциации (Иордан и Ефрат, Гелиос и Орфей, поэт Пиндар и мифическая проро-

чица Кассандра), свойственный многим стихотворениям легендарный колорит, свободные совмещения разных исторических времен, издавна характерные для оды; наконец, внезапные переходы от более спокойных, описательных строф к торжественному — патетическому или обвинительному — финалу.

Сохранив в своем творчестве важные структурные элементы оды (хотя и в преображенном виде), Бобровский сумел создать поэзию, сила и монументальность которой соответствовали масштабу запечатленных в ней исторических событий. Его работа в известной мере аналогична исканиям некоторых советских поэтов (Н. Заболоцкий, А. Тарковский), также обратившихся в подобных целях к поэтическим заветам XVIII столетия. Как ни значителен лирический элемент в поэзии Бобровского, ее основная проблематика — судьбы целых народов и государств, человек и природа, законы бытия и истории,— проблематика, общественная по своему характеру, органически требовала «большого стиля». В оде XVIII в., при всех ее исторически неизбежных слабостях, Бобровский нашел ту монументальность формы и широту творческих концепций, которые были ему необходимы. Обновив традицию, Бобровский смог создать совершенную поэтическую форму для своих больших замыслов.

Романы Бобровского — «Мельница Левина» (1964) и «Литовские клавиры» (1965, издан посмертно) — в известной мере можно считать завершением его творчества. Бобровский и в области больших прозаических форм проявил себя убежденным новатором. Его романы удивляют необычайной яркостью и пластичностью изображения; они захватывают целые пласты истории и народной жизни. Последовательного движения сюжета в них нет. Действие прерывается неожиданными «провалами», переносящими читателя в совершенно иную историческую эпоху, побочные эпизоды столь же неожиданно обретают большую самостоятельность. Как в авантюрном романе, автор выводит на сцену все новые и новые фигуры, так что нам хочется — как художнику Филиппи в последней главе «Мельницы Левина», который внезапно увидел «дедушку» на городской улице,— воскликнуть: «Да ты кто такой, я тебя и не знаю вовсе!» Лишь постепенно выясняется, что все эти отступления — как и нередкое у Бобровского дерзкое смешение реальности и фантастики — обогащают и углубляют основную концепцию романа. Исключительно важную роль играют образы фольклора и искусства, которые в контексте романов обретают неразрывную связь с судьбами героев. Природа постоянно вторгается в действие и как бы обволакивает героев и все события особой атмосферой.

Вместе с тем Бобровский в своих автокомментариях постоянно подчеркивал идейную направленность и социально-педагогическую тенденцию своих романов. «...Когда автор пишет и обращается к фактам, при этом также с неизбежностью вторгается идеология, идеология автора. Это для меня гораздо существеннее, чем задавать литературные загадки или всегда экспериментировать» [11]. Романы Бобровского раскрывают мир неприкрытого угнетения или, по словам писателя, «аморальность такого политического устройства, где опорой преступления становится власть, и власть в конечном счете опирается на преступление» [12]. В романе «Мельница Левина» неприметная сельская история (время действия 1874 г., место действия — захваченная Пруссией во время разделов Польши Кульмская область) становится своего рода предвестием будущих социальных драм и национальных трагедий XX столетия.

Герой романа Йоганн — «мой дедушка», как его полуиронически называет автор,— богатый мельник, он уничтожает мельницу своего конкурента, молодого еврея Левина, но Левин находит друзей среди простого люда, и дедушка вынужден уехать из деревни. «Мельница Левина» — необычай-

---

[11] *Bobrowski J.* Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk, S. 57.
[12] Ibid., p. 65.

но живая и многоцветная фреска из жизни деревни. Но не сама по себе жанровая живопись занимает Бобровского. Здесь, на окраине недавно провозглашенной германской империи, он видит истоки тех зловещих социальных тенденций, которые так характерны для германской истории — от Вильгельма II до Гитлера: безудержное властолюбие, жестокая агрессивность, презрение к другим народам, бюрократическое чванство. Пока эти тенденции еще не расцвели полным цветом; но прошлое — в изображении романиста — дает уроки на будущее. Яркая жанровая живопись Бобровского резко отличается, таким образом, от реакционного провинциализма «областнической литературы» («Heimatkunst»). Он обнажает сложный переплет национальных и классовых противоречий на примере силезской деревни, где «немцы звались Каминский, Томашевский и Коссаковский, поляки же — Лебрехт и Герман». Бобровский создает необычайно красочную галерею народных образов: немцев, поляков, евреев, цыган, крестьян и бродяг, музыкантов и циркачей, трогательных неудачников, сохранивших живую человеческую душу. Таков друг крестьян, сельский капеллан Рогалла, Левин и его возлюбленная, юная цыганка Мария, ее отец, скрипач Хабеданк, чешский флейтист Иоганн Владимир Гёте, смелая тетушка Гузе, выступающая в суде в защиту Левина. Четко распределяя свои симпатии и антипатии, Бобровский вместе с тем сознательно избегает черно-белых контрастов и чересчур прямолинейных социологических разграничений. Этому способствует и своеобразная структура романа: автор далеко не всегда устанавливает какую-либо дистанцию между собой и своими героями, давая им возможность проявить себя непосредственно: авторская речь и речь героев четко не разделены (даже графически прямая речь героев никак не выделена); они сливаются поэтому в единую речевую «волну».

В чем своеобразие этой художественной структуры? «Мельницу Левина» трудно назвать романом в обычном значении слова, слишком силен в этой книге элемент устной импровизации. Фольклорная стихия ощутима в «Мельнице Левина», может быть, сильнее, чем во всей остальной прозе Бобровского. Устный сказ или народная сказка всегда предполагают прямое общение рассказчика со слушателем. Именно так дело обстоит и в «Мельнице Левина», где, начиная повествование, рассказчик сразу же посвящает читателя в свои раздумья и сомнения («Может быть, зря я надумал рассказать, как мой дедушка сплавил мельницу, а может быть, и не зря»). Фольклор стремится к предельно динамическому повествованию, отбрасывая все, что может замедлить ход действия: подробные описания, авторские оценки поведения героев; совершенно немыслимы здесь и психологические экскурсы. Наконец, фольклор выработал и особый тип героя или героини, отличный от литературного: тип не такой сложный и противоречивый, зато необычайно яркий, запоминающийся и глубоко значительный в своей видимой простоте. (Вспомним Белоснежку из сказок братьев Гримм, Ивана-царевича из русских сказок.) Все сказанное относится и к Бобровскому, колоритные герои которого — будь то сам дедушка, Левин или плутоватый жандарм Кроликовский — остаются в памяти именно яркими красочными пятнами. Повествовательной манере Бобровского свойственна известная эскизность, придающая ей особую легкость. Так, он нигде не дает портретов своих героев, но они целиком раскрывают себя в действии, в слове, в жесте.

Многое заимствуя у фольклора, Бобровский вместе с тем избегает стилизации и в совершенстве владеет и приемами литературного повествования. Таковы в «Мельнице Левина» «пункты», подчеркивающие те или иные моменты действия или мысли автора (подзаголовок книги — «34 пункта о моем дедушке»). Таковы «видения духов», являющиеся дедушке,— одновременно романтически-жуткие и гротескные. Но эти видения не лишены и оттенка пародийности; достаточно вспомнить, что призраки являются дедушке и в клозете (кстати, постройка этого величавого образца «германской архитектуры» описана с забавными подробностями). Стихия плебейски-грубоватого, «раблезианского» юмора вообще играет в

романе важную роль. Лирическая стихия также очень существенна для его книги. Трудно забыть двух влюбленных — Марию и Левина — под дождем, на лугу, где они считают, сколько на кого падает капель. Именно в этом сочетании разнородных жанровых элементов, в редкой свободе повествования, органическом сплаве литературы и самого разнообразного фольклора, наконец, в красочном обилии и социальной значимости народных типов заключается новаторство и особое обаяние этого романа. Роман «Мельница Левина» открыл мало знакомые немецкой литературе области — как в географическом, так и в социальном смысле.

Роман «Литовские клавиры», завершенный незадолго до смерти, невелик по объему; уступая «Мельнице Левина» в богатстве красок, новый роман отличается бо́льшей идейной глубиной. Судьба искусства перед лицом надвигающейся угрозы, истоки искусства и мир народной жизни, трагическая вражда наций и перспектива их будущего сближения — все эти и многие другие темы переплетаются в романе по законам музыкального контрапункта. Свободная игра поэтических уподоблений и аналогий позволяет обнаруживать связь и единство различных исторических эпох (с XVIII в. до наших дней).

Действие романа происходит в 1936 г. в Мемельской (в то время пограничной) области Литвы, где литовское население было смешано с немцами. Его фабула — это история оперы о великом литовском поэте Донелайтисе, которую пишут музыкант Гавен и исследователь литовского фольклора, профессор Фогт (оба они немцы). Тема искусства в новом романе передвигается с периферии (художник Филиппи, бродячие музыканты в «Мельнице Левина») в центр действия. Но искусство у Бобровского — будь то история новой оперы или поэзия самого Донелайтиса — менее всего ограничено замкнутой эстетической сферой. Создатели оперы погружаются в мир литовской народной жизни, и вместе с ними мы присутствуем на народных празднествах в Иванов день, слушаем беседы в деревенском трактире, старые легенды и знаменитые литовские дайны, «жалобные песни, медленные, протяжные...».

Мемельская область была в то время предметом спора между буржуазной Литвой и фашистской Германией. Бобровский иронически относится к мечтам о возрождении средневековой «великой Литвы» с границами «от моря и до моря» и вместе с тем резко обличает бесчинства местных мемельских фашистов. В этих условиях обращение Фогта и Гавена к наследию Донелайтиса кажется молодому, нетерпеливому революционеру Шалуге благородным дон-кихотством («Все это уже в прошлом, господин профессор... своего рода этнографический музей...»). Всем ходом действия Бобровский доказывает, что Шалуга — выведенный в романе с явной симпатией — в данном случае не прав, что отношения истории с современностью гораздо сложнее. В осязаемых, пластически четких образах он воплощает в романе идеал единения наций и воинствующей социальной справедливости, который может быть осуществлен только в действии. Этот идеал предстает в романе в различных исторических преломлениях: это и путь вооруженной борьбы (в размышлениях Фогта о прибалтийских крестьянских мятежах средневековья), это и деятельная любовь Донелайтиса к своему народу, и вдохновленный его примером труд создателей оперы, перебрасывающих мосты через пропасти, вырытые национальной рознью.

Не будет ошибкой назвать «Литовские клавиры» вдохновенной одой Донелайтису. Пластическому мышлению поэта мало было одних раздумий о Донелайтисе: роман весь освещен отблеском финала, где выведен великий поэт Литвы, причем необычайным образом: в видениях учителя Почки почти вся жизнь Донелайтиса, начиная с голодных студенческих лет, проходит перед нами ярко и наглядно. В Донелайтисе Бобровский видит наиболее близкий ему тип художника: не мечтателя, а деятеля и практика. Заступник крестьян, задавленных поборами, он ведет с церковной кафедры борьбу с хищными прусскими чиновниками, подобно тому как Гердер, проповедуя в Веймаре, обличал феодальный

произвол. Сознание этой связи с народом дает Донелайтису силы работать ради отдаленного будущего (так же как и Гавену, оперу которого заведомо «никто не поставит» — ни в буржуазной Литве, ни в фашистском рейхе). Согласно концепции романа в истории ничего не пропадает даром, и ценности, созданные в прошлом, оживают в труде новых поколений. Эти мысли Бобровского неожиданно перекликаются с той диалектикой личного и общего, которая выражена в классической немецкой поэзии, в частности в известном гимне Гёте «Границы человечества»:

Жизнь нашу объемлет
Кольцо небольшое,
И ряд поколений
Связует надежно
Их собственной жизни
Цепь без конца.

(Пер. А. Фета)

Чтобы подчеркнуть линию этой преемственности, Бобровский вновь прибегает к оригинальному художественному приему. У Донелайтиса в романе есть двойник, живущий в нашем времени. Собиратель народных песен, сельский учитель Почка и его юная невеста Тута Гендролис — их образы окружены особым романтическим ореолом — олицетворяют в отдельных сценах самого Донелайтиса и его жену Анну Регину. Именно благодаря этой влюбленной чете все сложные мотивы романа искусно сливаются воедино. Очень своеобразна свободная форма романа, позволяющая перебрасывать действие из одной эпохи в другую, вобравшая самые задушевные раздумья художника об искусстве и жизни, любви и смерти. Виртуозно написанный роман раскрывает все богатства различных регистров, которыми владел Бобровский-прозаик. Поэтическая музыкальная стихия сочетается с высокой интеллектуальностью, мощный лирический порыв — с почти этнографической точностью первых глав, где — эскизно, но безошибочно — запечатлен особый облик и обаяние прибалтийских городов и деревень (биографы узнают в романе Тильзит — родной город поэта) [13]. Этот лирико-философский роман можно рассматривать как завещание поэта.

Почти одновременно с романами (иногда чуть раньше) создавались новеллы поэта, которые обладают самостоятельной художественной ценностью. Можно наметить несколько тематических циклов в его «малой прозе»: это исторические легенды, рассказы и эпизоды, новеллы, в которых воскресают образы Прибалтики и детства, и небольшой цикл рассказов, посвященный трагическим годам фашизма и войны (среди них выделяется «гофмановская» по своему колориту новелла «Мышиный праздник»). Особую группу составляют лирические фрагменты, иносказания и притчи (иногда сатирического свойства). Во всех рассказах необычайно резко выражено субъективно-лирическое восприятие мира.

Историческая тема занимает значительное место в «малой прозе» Бобровского, причем каждый раз она дана в необычном художественном преломлении. В новелле о крещении Руси «Блаженство язычников» поэт создает красочную и богатую поэтическими подробностями легенду, овеянную дыханием древности. И «Днепр, сильный муж», и языческий идол Перун предстают здесь как одушевленные существа. Сложно и разнообразно инструментированы рассказы «Д. Б. Х.» (посвященные композитору и органисту Д. Букстехуде) и «Белендорф», в котором изображена трагическая судьба вольнолюбца, «молодого человека странного нрава», безвестного современника Мирабо и Радищева. Здесь использованы отдельные детали из биографии друга и единомышленника Гёльдерлина, поэта Казимира Антона Ульриха Белендорфа (1775—1825), приверженца Французской революции и участника и историографа Швейцарской рево-

[13] См.: *Wolf G.* Beschreibung eines Zimmers; 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. Berlin, 1971, S. 15—27.

люции 1798 г. Оба рассказа представляют собой почти непрерывный внутренний монолог, серию сложных лирических фрагментов, связанных между собой лишь личностью героя.

Поэтика рассказов Бобровского очень разнообразна: ни одна новелла не повторяет другую. Поклонник Шолохова и Бабеля, Бобровский ценил устный народный рассказ, анекдот («Плясун Малиге», «Литовская история»). Но мы находим у него и бессюжетный прозаический фрагмент, без конца и начала, чисто лирический (таков очаровательный отрывок о детстве — «Тихое лето, или Нечто о перепелах», напоминающий лучшие образцы «малой прозы» Бунина или Пришвина). Иногда этот бессюжетный — но отнюдь не аморфный — фрагмент дает как бы простую фиксацию событий, «куска жизни», незаметно подводя читателя к недвусмысленному и важному выводу (например, новелла «Темно, мало света» язвительно высмеивает реваншистские бравады в Западном Берлине). Исключительно важную роль почти во всех новеллах играет природа, ее лирический аккорд сопровождает действие или чаще звучит сам по себе — без видимой связи с ним. Все это свидетельствует, что Бобровский утвердил себя и как подлинный мастер рассказа, обогативший, вместе с другими писателями, литературу ГДР и в этом трудном жанре.

«Надо работать над словом»[14],— часто говорил Бобровский своим друзьям. Бобровский как в стихах, так и в прозе никогда не повторял готовых образцов.

Искусства, нейтрального в общественном смысле, Бобровский не признавал. Любые формы эстетизации действительности (даже в творчестве таких больших мастеров, как Рильке с его «Часословом») или чистой созерцательности в искусстве вызывали у него глубокое недоверие. «Чисто пейзажное стихотворение, которому уделяют большое внимание и в наше время (пример тому — Вильгельм Леман)... не кажется мне теперь столь уж значительным»,— писал Бобровский[15]. Вместе с тем он возражал и против неумеренной канонизации художественного опыта реалистов XIX в. Круг его пристрастий в искусстве отличался большой широтой: поэты Сен-Жон Перс и Дилан Томас, Пастернак и Георг Тракль, художники Матисс и Шагал, Франц Марк, Явленский и Эберт были его неизменными любимцами; многие из них в той или иной мере повлияли на его творчество[16].

Эстетика, основанная на фиксации мгновенных состояний природы или настроений человека, была чужда Бобровскому. Он стремился постичь глубинные законы истории. В его личном творческом опыте важным средством освоения этих законов была дистанция времени. В поэзии Бобровского отчетливо различимы неоклассические тенденции, черты «строгого стиля»; но эта строгость, как мы видели, смягчена. Строгие контуры формы не стесняют богатства жизненного материала. Неоклассическая ориентация сочетается с влечением к очень изощренным поэтическим образам, подчас напоминающим метафорику Тракля или Эльзы Ласкер-Шюлер.

Иначе дело обстоит в прозе. Если стихи Бобровского в целом стремятся к завершенности художественной структуры, к гармонии пропорций, то в прозе поэт явно предпочитает свободную, «открытую форму» (по его выражению). Как это ни парадоксально, лирическое начало иногда даже резче ощутимо в прозе Бобровского, чем в его поэзии, хотя поэт и считал «повествование» главной задачей прозы. Принципиальная

---

[14] *Bobrowski J.* Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk, S. 170.

[15] Ibid., p. 49.

[16] И. Бобровский внимательно следил за современной литературой, но, не будучи критиком, откликался на нее не критическими статьями, а остроумными эпиграммами (которые были полностью изданы уже после его смерти). Отдельные оценки Бобровского подчас субъективны, но в целом эти эпиграммы многое проясняют в его литературной позиции. См.: *Bobrowski J.* Literarisches Klima. Ganz neue Xenien, doppelte Ausführung. Berlin, 1977.

«незавершенность» прозы Бобровского связана с необычайно смелой и откровенной системой авторского комментирования событий, вмешательства автора в таких формах, которые в эпической прозе XIX в. были немыслимы. Этот комментарий открыто проявляет общественный смысл происходящего; поэтому Бобровскому и не нужен ясно выраженный сюжетный финал, развязка, которая в его прозе чаще всего попросту отсутствует. Такое постоянное вмешательство в действия своих героев, которое автор считал «исконным правом повествователя», разумеется, осуществляется в его прозе тактично и без ущерба для художественности.

Другое важнейшее качество реализма Бобровского состоит в том, что его проза постоянно обновляется — по преимуществу за счет фольклорных элементов и обращения к устному рассказу. От литературного повествования Бобровский как бы возвращается к долитературному (что вовсе не мешает ему при случае обращаться к таким утонченно-литературным приемам, как внутренний монолог, развернутые фантастические видения, и т. д.). Обращение к фольклору приводило писателя к радикальной ломке не только языка, но и всей структуры повествования (как мы видели на примере «Мельницы Левина»). С другой стороны, поиски «более красочных и живых», по выражению Бобровского, форм рассказа не ограничивались фольклорными опытами. Поэтому можно сопоставить прозу Бобровского с новаторскими поисками тех советских писателей, которые также стремились обновить прозаические жанры за счет фольклора, устного рассказа, анекдота, или подчас возвращения к полузабытой «сказовой» традиции Гоголя и Лескова или, наконец, за счет описательной миниатюры. Мы имеем в виду прозу Шолохова и Бабеля, Платонова и Зощенко, Тынянова и Пришвина (некоторые из этих писателей были Бобровскому хорошо известны).

Творчество Бобровского при всем своем своеобразии имело глубокие корни в немецкой литературе и прочно связано с процессами последовательного развития и укрепления антифашистских и демократических начал в общественной жизни ГДР. Тысячелетия истории, которые проходят перед взором читателя книг Бобровского, не только волнуют воображение — они расширяют горизонт и учат мыслить. Его творчество помогает разрушить национальные и классовые предрассудки вековой давности; его страстный порыв к социальной гармонии глубоко созвучен устремлениям нового общества, «сознательным гражданином» которого, по выражению Бобровского, он был. Вступая в мир его книг, мы оказываемся лицом к лицу с живой природой, живой историей. Вот почему его поэзия, необычайно богатая историческими и мифологическими ассоциациями, как и его проза с ее глубокими идейными конфликтами, обращена лицом не к прошлому, а к самой горячей современности.

Bobrowski J. Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin, 1967.
Bobrowski J. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk. Berlin, 1975.
Haufe E. Bobrowskis Weg zum Roman.— Weimarer Beiträge, 1970. N 1.
Haufe E. Zur Entwicklung der sarmatischen Lyrik Bobrowskis. 1941—1961.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. Wittenberg, Jg. 24, 1975, N 1.
Streller S. Johannes Bobrowski.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1974, Bd. 1.
Wolf G. Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. Berlin, 1975.
Wolf G. Johannes Bobrowski: Leben und Werk. Berlin, 1967.
Архипов Ю. И. Предисловие.— В кн.: Бобровский И. Избранное. М., 1971.
Березина А. Г. Роман И. Бобровского «Мельница Левина».— Вестн. ЛГУ, 1974, № 14.
Гинзбург Л. Б. Предисловие.— В кн.: Бобровский И. «Мельница Левина». М., 1970.
Гирнус В. Красные розы Иоганнесу Бобровскому.— Иностр. лит., 1969, № 2.
Громан Г. Прощальный свет.— Иностр. лит., 1966, № 4.
Ратгауз Г. И. Иоганнес Бобровский.— В кн.: Бобровский И. Белендорф и литовские клавиры. М., 1969.
Ратгауз Г. И. Этюды к портрету Иоганнеса Бобровского.— Вопр. лит., 1969, № 8.
Слуцкис М. Бобровский и Литва.— Иностр. лит., 1973, № 4, с. 209—217.

Глава тридцать шестая

ЭРИХ АРЕНДТ

Эрих Арендт родился 15 апреля 1903 г. в бедной семье в Нойруппине, «маленьком городке, жившем вполне традиционно, полусельском прусском городке... Однако на самом краю города был памятник: положив рядом с собой шляпу, сидел бронзовый Фонтане... Он никак не повлиял на мое позднейшее творчество, однако он олицетворял для меня другой мир, который противостоял мещанским устоям города Нойруппина» [1].

Благодаря, поначалу случайным, поездкам в Берлин Арендт познакомился с искусством того времени — полотнами Ф. Марка, П. Клее, М. Бекмана и М. Шагала, со стихами А. Штрамма. Эти впечатления оказали значительное влияние на лирику молодого Арендта. К этому добавилось чтение Ведекинда и Стриндберга — после того, как он переехал в 1926 г. в Берлин, где изучал педагогику. Роман Стриндберга «Сын служанки» помог ему освободиться от комплекса социальной неполноценности. Завершив образование, Арендт работал до 1933 г. рисовальщиком в театральных мастерских, банковским служащим, журналистом и под конец учителем рисования в одной из школ Нойкёльна, рабочего района Берлина. В 1926 г. он стал членом КПГ, в 1928 г. вступил в руководимый Бехером Союз пролетарско-революционных писателей. Экспрессионистский журнал «Штурм» опубликовал в 1926 г. его первые стихи. Вступление юного поэта в коммунистическую партию было естественным и закономерным для него шагом; отрешение от экспрессионистских веяний и переход на новые эстетические позиции, которые отстаивал в то время Союз пролетарско-революционных писателей, оказались делом более трудным [2]. До своего участия в войне в Испании Арендт, по его словам, написал лишь несколько стихотворений, которые рассматривал «не как поэзию, а как политический ангажемент» [3]. С одной стороны, он был многим обязан экспрессионизму, разбудившему его творческие силы, с другой стороны, молодому поэту еще не удавалось выразить в поэтическом слове те политические требования, которые он взял на себя добровольно.

В 1933 г. Арендт был вынужден эмигрировать, он переехал сначала в Швейцарию, с 1936 по 1939 г. он сражался за свободу Испании в каталонской дивизии «Карл Маркс». Затем, после пребывания во Франции и полугодичного интернирования на Тринидаде, ему удалось в 1941 г. выехать в Колумбию. Здесь Арендт был сначала членом, а затем секретарем Комитета движения антифашистского Сопротивления. После того как в конце 1943 г. антифашистские силы эмигрантов консолидировались под руководством коммунистической партии в «Движении Свободная Германия», Арендт стал президентом колумбийского отделения и вице-пре-

---

[1] *Czechowski H.* Gespräch mit Erich Arendt. Rostock: Hinstorff-Verlag, trajekt 7, 1973, S. 6.

[2] Буржуазное литературоведение ФРГ пытается интерпретировать этот переход как своего рода «коммунистические оковы», ограничение индивидуальной свободы художника. См., например, предисловие к кн.: *Arendt E.* Unter den Hufen des Winds: Ausgewählte Gedichte 1926—1965. Hamburg, 1966; см. также: *Laschen G.* Lyrik in der DDR. Frankfurt a. M., 1971, S. 19.

[3] *Czechowski H.* Gespräch mit Erich Arendt, S. 12.

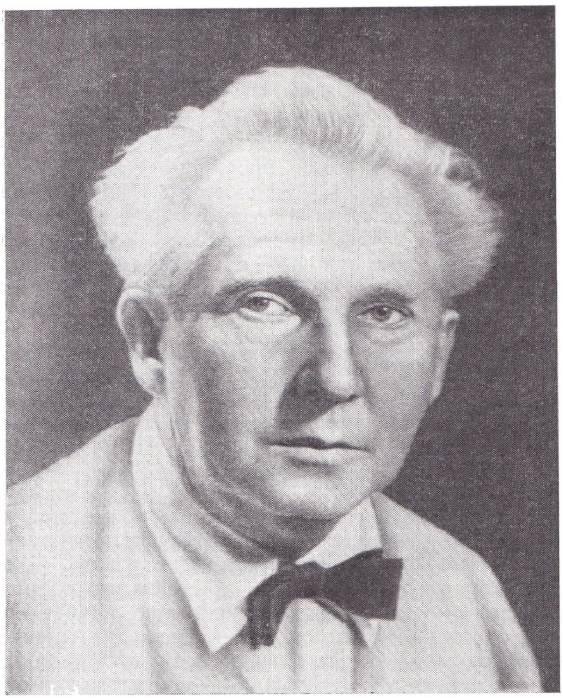
зидентом латиноамериканского комитета, в органе которого — газете «Свободная Германия» — он постоянно сотрудничал на протяжении всех лет ее существования.

Стихи, возникшие в эмиграции, рассеяны по самым различным органам печати — они появлялись в выходивших в Москве журналах «Дас Ворт» и «Интернационале литератур», в газете «Свободная Германия» и некоторых испанских газетах и журналах. Лишь после войны они были собраны автором и представлены в двух сборниках, которые сразу же обратили на себя внимание; один из них назывался «Альбатрос в ночи» (1951), другой — «Баллада о горном ветре» (1952).

Если, например, в лирике Бехера в период эмиграции мысль о Германии, тоска по обновленной родине играют центральную роль, то в стихах Арендта этой поры преобладают другие мотивы. Лирический субъект у него с самого начала чувствует себя на всей земле как дома: классовые битвы других стран, прежде всего Испании, он рассматривает как свои собственные, касающиеся его лично; национальные традиции развиваются им только в формальном плане — как перекличка в метрике и строфике с Клопштоком или Гёльдерлином, тематически и содержательно они никоим образом не вытесняют традиции иноязычных литератур. Если же Арендт, преодолевая экспрессионистские концепции поэзии и ставя, подобно другим писателям-эмигрантам, вопрос об историческом смысле эпохи, обращается к культурному наследию, то он избирает мотивы, образы и темы преимущественно из мировой, а не немецкой культуры («Тинторетто», «Ван Гог», «Рембо», «Встреча с Вийоном», «Дон-Кихот», «Уленшпитель», «Рембрандт», «Звезда Ассизи», «Гойя» и др.). Поэтические образы, подобные Альбатросу или Одиссею, при всей их элегической окрашенности выполняют прежде всего позитивную функцию: позиция поэта-изгнанника предстает в них не только как оторванность от родной земли, но как возможность жить жизнью порабощенных во всех частях земли и участвовать в их борьбе.

В эмиграции поэту удается то, что не удавалось ему в Германии: политически злободневные мотивы, преломляясь через личный опыт, обретают в его стихах художественную выразительность. Начало этому синтезу, безусловно, положили годы национально-революционной войны в Испании. В формальном отношении Арендт этого времени порывает с экспрессионизмом, его стихи одеты в рифмы и строфы, он применяет старые традиционные жанры — сонет, оду, испанский романсеро. Многие стихотворения приобретают форму баллады. Это формальное укрощение языка находится в связи с прояснением политической позиции, а также с большей дисциплиной поэтической мысли. Тем не менее было бы грубым упрощением рассматривать раннее экспрессионистское творчество Арендта лишь как преодоленный этап, как подступ к зрелому творчеству; в нем сохраняются чувственная — часто оптическая — наглядность и конкретность картин, некоторые из них впоследствии станут устойчивыми метафорами, встречающимися в разных вариациях; сохраняется и постоянная связь с произведениями изобразительного искусства, что составляет характерную черту поэтического мышления Маурера.

Сравнительно поздно, в 1950 г., Арендт вернулся из эмиграции; с тех пор он живет в Берлине. За его плечами долгие годы классовой борьбы: вынужденная эмиграция с ее мытарствами и странничеством, суровые испытания войны в Испании с горьким осадком от предательства и поражения, жизнь среди порабощенных индейцев и негров в Колумбии. Поначалу предстояло собрать и обработать жатву этих лет: вышли оба упомянутых выше сборника, кроме того, три тома переводов — «Южноамериканские песни свободы» (1951), «Горький вкус сахарного тростника» Гильена (1952) и «Всеобщая песнь» Неруды (1953); в 1954 г. появился альбом «Тропическая страна Колумбия» с текстом Арендта, в 1955 — «Виноградники и ветры» и «Вставай, лесоруб» Неруды, в 1956 — стихи времени эмиграции в Колумбии под названием «Толу», в том же году — пе-



ЭРИХ АРЕНДТ

Фотография

перевод, совместно с Хермлином, сборника стихов Неруды «Испания в сердце». Все это тематически еще не связано с новой действительностью после 1945 г. С одной стороны, естественно было представить широкой публике сделанное в годы до возникновения ГДР. С другой стороны, творчество Арендта начала 50-х годов свидетельствует о том, что поэту было непросто найти себя после возвращения в новую, изменившуюся Германию, где он встретился со своим новым читателем.

Однако, несмотря на заметную паузу в поэтическом творчестве Арендта, приходящуюся на эти годы, три томика, вобравшие в себя стихи периода эмиграции, тесно связаны с его позднейшим творчеством. Особенно это относится к сборнику «Толу», от которого тянутся нити к тематике последующих произведений. Начиная с этого сборника, у Арендта не встречается больше непосредственно-агитационных стихов. Тематика его творчества углубляется, оно охватывает теперь большие пространственно-временные протяженности, целые периоды истории Латинской Америки, начиная с испанского завоевания. В этом контексте ставятся основные проблемы человеческого существования в их связи с историческими и социальными: проблема жизнестойкости и способности человека к страданию как в исторических испытаниях, так и в борьбе с природной стихией; проблема жизни перед лицом неизбежной смерти; смертно-преходящая сущность человека на фоне неизмеримого космоса, и т. д. В стихах о Колумбии сцены описания природы воспринимаются уже не как социальные метафоры, но как показ мощной стихийной силы, направленной против человека и всего человеческого: «Ибо в этих редконаселенных просторах... человек целиком окутан космическим пространством. Земля, реки, море, трава и скалы, деревья и горы принадлежат здесь еще к той первобытной планете, над которой не властвует человек... Какая ежеднев-

ная сила духа нужна, чтобы здесь выстоять...»[4]. Это осознанное поэтом в Колумбии напряжение между космосом и человеком, с одной стороны, и историей и человеком — с другой, передается и во многих позднейших стихотворениях.

На этой основе в стихах Арендта произошли и формальные изменения: традиционная ритмика и строфика уступают место свободно-ритмическим формам, которые полностью побеждают к концу 50-х годов. Переживания лирического субъекта становятся все интенсивнее, непосредственнее и сложнее. Язык лирики Арендта все больше удаляется от повседневного, отдельные слова приобретают большой метафорический вес. Примечательно, что лирическое «я» превращается в «мы» порабощенных индейцев и негров или вообще исчезает за предметом, о котором идет речь и контуры которого выступают тем резче:

Беспощадный взгляд
Застывшего лица
Смерти: глаза лагуны, большие
И враждебные, открыты!
В молчании хижин
Неотступный взгляд,
Терзающий облака и тела[5].

(«Перед деревней болота»)

Первые опыты поэтического воплощения современной действительности, не означающие, впрочем, отказа от изображения пережитого, появились в 1957 г. под заглавием «Песнь семи островов». Томик содержит стихи, написанные между 1954 и 1957 г. Название сборнику дал цикл, возникший после поездки по Средиземному морю, впечатления от которой нашли затем отражение в изданном совместно с К. Хайек-Арендт альбоме («Острова Средиземного моря. От Сицилии до Майорки», 1959). Поэзия Арендта периода эмиграции была, как мы видели, своеобразной; своим путем идет поэт и в освоении современной действительности. На первый, поверхностный взгляд манера Арендта может показаться «бегством» от общественных требований дня — он изображает географически ограниченный ландшафт островов северного озера Хидденсее и жизнь населяющих их людей, попутно возникают воспоминания о других пейзажах — Италии, стран, в которых поэт побывал во время эмиграции,— все это венчают картины Средиземного моря, вырастающие из слияния недавних впечатлений с картинами прошлого. Нетрудно уловить и элегический тон, в котором выдержаны все части этой книги. Однако при ближайшем рассмотрении подобная оценка оказывается упрощением, не учитывающим специфики этих стихотворений. Арендт подходит к новой действительности, видя ее в длинном ряду предшествующих эпох, синтезируя накопленный исторический и культурно-исторический, политический и географический, социальный и этнический опыт, соединяя его с широкой постановкой современных мировых проблем. В этих стихах содержится поэтическое открытие социалистической родины:

Поднятый тихим светом
в великий океан неба —
парящий остров,
под маревом
дрейфующих облаков
самый нежный — ты...

(«Хидденсее»)

В то же время во многих стихотворениях виден поиск такой точки зрения, с которой можно увидеть не только свою, обновляющуюся родину; речь здесь идет о «накатывающихся волнах мировых пространств» («Спокойное море»), о «поющих островах из розового камня, где незабываемо зрел виноград» («Хидденсее»). В таких строках подразумеваются преж-

---

[4] Из предисловия Арендта к кн.: Tolú. Gedichte aus Kolumbien. 2. veränderte Aufl. Leipzig, 1973, S. 6.
[5] Здесь и далее перевод стихов Ю. Архипова.

ние встречи с природой Средиземного моря. Здесь же встает вопрос о преодолении горького прошлого и о связанных с будущим надеждах:

...Вы,
пораженные мраком и смертью, темные бездны
сердца, все ли храните засохшие цветы
прежних грез?..

(«Над островом ночью»)

Наконец, как продолжение мотивов предшествующего сборника «Толу» возникает космический аспект:

...Все катятся и катятся
волны, гонимые,
втягиваемые пустым взглядом
Вселенной.

(«Над островом ночью»)

Тем самым маленький местный пейзаж поднимается до уровня больших пространственно-временных измерений и становится символом земли как родины лирического героя. В итоге становится понятно, что главное для поэта заключалось вовсе не в том, чтобы поэтическими средствами изобразить определенный пейзаж, но чтобы показать противостояние человека и природы, человека и исторического процесса.

В цикле «Песнь семи островов» уже вполне выявляется намеченное ранее и приобретающее отныне центральное значение в поэзии Арендта восприятие античной и мифологической культурно-исторической традиции. Поэтический мир Арендта благодаря этому значительно расширяется и углубляется в философском и идеологическом плане. Обращение к Средиземноморью с его давней культурной традицией и насыщенной социальными противоречиями современностью позволяет Арендту в полной мере реализовать отличающее его поэзию стремление к синтезу наглядно-конкретных картин природы с углубленными историко-философскими обобщениями. Этим синтезом отмечены все позднейшие стихи Арендта. В «Песни семи островов» он прослеживается вполне наглядно, на уровне формальной организации цикла: за классическими строфами, содержащими картины природы, пропитанные знанием связанных с ней преданий, следуют написанные верлибром стихотворения, навеянные воспоминаниями об эмиграции, а также о предшествующих исторических эпохах данного географического района, о которых лирический субъект судит с позиций сегодняшнего дня. Наряду с вопросом о месте человека в истории постоянно возникает вопрос о его месте в космосе.

Работая над циклом, Арендт не оставлял своих занятий поэтическим переводом. В это время им были подготовлены к печати два сборника П. Неруды на немецком языке: «Простые оды» (1957) и «Двадцать стихотворений о любви» (1958).

После цикла «Песнь семи островов» возник ряд написанных свободным ритмом од и элегий. Это вышедшие в 1959 г. «Оды полета», цикл, носящий характер философских гимнов. Снабженные подзаголовком «Человек среди времени и пространства», оды этого цикла посвящены большой гуманистической теме — борьбе за человека и созданные им ценности перед лицом атомного уничтожения всей земли:

Земля, о
поздняя звезда,
что будет, что
после слепой смерти
морей и тишины?..

(«Элегия II»)

...И раскалывая
каменное лицо,
тысячелетняя — о боль,
о пламя! — Аврора
провозгласила день закона,
шанс
человеку.

(«Ода IX»)

Поэт осуждает варварство империалистических войн, насилие над человеком в классовом обществе, которому он противопоставляет картины древней космической красоты земли, исторические свидетельства проявлений гуманного человеческого духа, воплощенного в античных преданиях и античном искусстве, и — полет человека как реальное завоевание космического пространства и как мысленный «полет» по истории. Рифмованный стих в этом цикле исчезает совершенно. В качестве очевидного образца здесь следует указать на поэзию Гёльдерлина. Величие темы выражается не в прямом логическом высказывании, но в синтаксической и метафорической приподнятости поэтического языка. Не приняв этого к сведению, вообще трудно понять поздние стихотворения Арендта.

В последующие годы большое место в творчестве поэта по-прежнему занимали переводы. В 1959 г. в его переводе вышла книга Р. Альберти «Голоса крапивы и гитары», в 1960 — «Пребывание на земле» Неруды, в 1965 — «Стихи» Эрнандеса, в 1966 — «Лирика» Уитмена. Большинство этих переводов возникло в соавторстве с К. Хайек-Арендт. Плодом их вторичной совместной поездки по Средиземному морю явились две книги: «Мир греческих островов» (1962) и «Колонна, куб, лицо. Архитектура островов Средиземного моря» (1966).

В 1967 г. Арендт опубликовал сборник «Эгейский архипелаг», в котором собраны стихи, написанные между 1960 и 1964 г., навеянные впечатлениями от мира Средиземноморья, «застывшего во времени и свете»[6]. Насыщенность греческой мифологией достигает здесь предела. Арендт относится к мифологии не как к накопленному человечеством за века резервуару образованности, а как ко все еще действующей силе, призванной человеком для борьбы с природой и для понимания собственной жизни. Привлечение мифологического материала в пейзажной лирике Арендта, затрагивающей в то же время вопросы недавнего прошлого, происходит не «цитатно», по путем поэтического синтеза, так что непосредственно переживаемая современность и мифическое повествование сливаются неразрывно. Так, лирический субъект стихотворения «Камни Хиоса» сливается с образом бродячего слепца Гомера, так что само существование поэта трактуется как близость ко всякой простой земной жизни; точно так же в других стихотворениях лирический субъект сливается то с Одиссеем, то с Зевсом, похищающим Европу, то с Гефестом, изгнанным богами с Олимпа и влачащим такое же трудное и жалкое существование, как всю жизнь гнущий на хозяина спину греческий крестьянин («Лемнос»).

Эти переходы очерчены не резко, они скользящи; смысловые плоскости относятся друг к другу не как факт и его символическое описание, но отражают друг друга равноценно. Все это не следует путать с мифологизацией и утратой исторического мышления, речь идет о редкой в поэзии социалистического реализма попытке соединить воедино современное сознание с мифологическими представлениями прошлых эпох. Целью при этом является показ непрерывности гуманистических традиций, защита их от вандализма прошлого и современности, с одной стороны, и от всесильной космической природы, по сравнению с которой вся земля — лишь ничтожная песчинка, с другой. Правда, при таком подходе появляется опасность своеобразного «уравнения» различных ступеней в развитии человечества. Кроме того, такой метод вряд ли годится при описании современных индустриальных ландшафтов, нарушающих первозданную целостность. И все-таки в этих стихах Средиземноморье избирается как поэтическая модель гуманистических возможностей человека. В такой сосредоточенности на определенных ландшафтах с их историей и культурой — не только сознательно выбранная модель, но и простое следствие биографии самого поэта: «Мое постоянное обращение к людям и ландшафтам Средиземноморья или Южной Америки — это не богатство... это проявление того факта, что своими первичными ощущениями я обязан

[6] «Starrend von Zeit und Helle» — так озаглавлен один из разделов сборника «За пять десятилетий».

этим местам: излучения этих культур коснулись меня непосредственно и надолго... Даже после того, как я в 50-м году вернулся сюда, я еще долго — даже визуально — продолжал как бы жить в тех местах, откуда приехал... За семнадцать лет скитаний, проведенных в греко-латинском мире, я не стал человеком, который, по слову Гёте, душой ищет Грецию, я как бы получил в наследство такую реальность, как Греция и Средиземноморье вместе с бунтующим испанско-анархическим духом... Основополагающим для меня стало соприкосновение с первозданной открытостью южан, с неискоренимой жизнестойкостью людей по ту сторону Атлантики. Жизнь там подарила мне новые ощущения, новое чувство звучащего слова... Все это за два десятка лет вошло в мою кровь и плоть: латинский мир, бо́льшая ясность в человеке, слове, пространстве — мое поэтическое кредо. Реальность» [7].

В вышедшей в 1970 г. — уже после появления двух обобщающих сборников стихотворений Арендта — книге «Греческие храмы» он вновь обратился к древнегреческой архитектуре. В 1973 г. увидел свет сборник стихов Арендта «Огненный стебель», в который вошли стихи, созданные во второй половине 60-х годов. По сравнению с «эгейским» циклом в новом сборнике достигнута еще бо́льшая свобода поэтического мира от первоначального переживания, еще бо́льшая смысловая плотность; стихи носят подчеркнуто философский характер, а философия призвана выявить место человека в современной истории. Еще более усиливается слияние индивидуального и общественно-исторического сознания. В то же время увеличивается количество персональных посвящений, т. е. стихотворение претендует на интимный диалог, не становясь частным по своему характеру. Для последнего сборника восприятие античности сохраняет свою ведущую тематическую и структурно определяющую роль. Например, стихотворение «Ниобея» посвящено художнику Виланду Фёрстеру и навеяно одной из его работ, в то же время в нем в связи с мифом затрагивается прометеевская тема:

Когда же
ледяная
роза тает,
глядящая вдаль, я
стою
в глубинах горнего грома,
пусть он
сломает белый смех
наверху, чтобы наконец
росла трава...

В противовес традиции, персонифицирующей мученичество за человечество в образе титана Прометея, здесь носительницей острого конфликта между «небом и человеком» выступает женщина. В то же время это стихотворение показательно для формально-словесного облика поздних стихотворений Арендта: движение в нем передано также и визуально; близость поэта к изобразительному искусству сказывается здесь не только в выборе темы, но и в графическом членении текста на «фигуры» — это не трюкачество, а оправданный в данном случае прием, дающий оптический эквивалент заявленному в стихотворении движению.

Углубленный историко-философский пафос последней книги Арендта реализуется в исключительной конкретности отдельных стихотворений, в центре которых всегда весь человек — как общественное и индивидуальное явление. В такой опосредованной, а не прямой форме находит воплощение политическая позиция позднего Арендта.

В сознании широкой общественности ГДР Э. Арендт живет, может быть, в первую очередь как переводчик П. Неруды и других поэтов. Не будет преувеличением сказать, что он подарил немцам Неруду. Определен-

---

[7] Verstehen und Verständlichkeit: Gespräch mit Erich Arendt.— Neue Deutsche Literatur, 1973, N 4, S. 126—129.

ной популярностью пользуются его стихотворные тексты в альбомах, а также стихи испанского цикла и, может быть, «Оды полета». Личность Арендта скрыта за его произведениями. До юбилейного 1973 г., когда появилось несколько интервью с ним, он не делал никаких высказываний о себе самом. Лирика Арендта, место которой в немецкой и мировой современной поэзии еще не изучено, действует скорее вглубь, нежели вширь, ибо свойственная ей манера выражения требует вдумчивого, интенсивного чтения, что прекрасно понимает и сам поэт: «Проблемой является трудность понимания для тех, кто не освоил или не мог освоить определенные навыки чтения». От людей, которые не пишут сами или не приобщились к литературе с детства, требуются подчас огромные усилия для понимания. «Их путь к искусству тяжел и заслуживает уважения» [8].

Может быть, препятствием здесь является не сам поэтический язык — не менее сложная поэзия Неруды, например, очень популярна,— но, помимо многих, уже упомянутых особенностей его творчества, специфическая биографическая подоплека поэзии Арендта, трудно доступная широкой публике. Однако влияние его на некоторых молодых поэтов республики (например, Г. Чеховского, А. Эндлера) очевидно — оно подтверждено и их собственными высказываниями.

Э. Арендт — член Академии искусств ГДР, он был отмечен Национальной премией (1952) и премией Иоганнеса Бехера (1966).

Berger U. Sehend sind die Augen.— In: Berger U. Die Chance der Lyrik. Berlin. 1971.
Bernhardt R. Erich Arendts Gedicht «Steine von Chios».— Weimarer Beiträge, 1975, N 1.
Bernhardt R. Erich Arendt.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Czechowski H. Nachwort.— In: Arendt E. Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte. Rostock, 1968.
Maurer G. Erich Arendt zu seinem 60. Geburtstag.— In: Maurer G. Essay 1. Halle (Saale), 1968.
Гугнин А. А. [Новые книги Эриха Арендта].— Сов. худож. лит. за рубежом, 1979, № 2.
Ратгауэ Г. И. Поэт Эрих Арендт.— Иностр. лит., 1977, № 3.

[8] Verstehen und Verständlichkeit..., S. 119, 124.

Глава тридцать седьмая

ДРАМАТУРГИЯ 60-х ГОДОВ

В 60-е годы, после победы социалистических производственных отношений, перед драматургами встали новые проблемы, новые задачи. Борьба против войны и фашизма — центральная тема послевоенного времени и 50-х годов — хотя и сохранилась в драматургии, но поднималась главным образом либо в связи с развитием в ГДР, либо как историческая тема. Большинство граждан ГДР приняли непоколебимое решение в пользу социализма. В общественной жизни людей уже сформировались новые формы и типы поведения. Даже в повседневной жизни отчетливее проявлялся новый духовный мир социалистической личности. И сами люди все яснее осознавали эти изменения. Совершенно естественно, что свою изменившуюся жизнь и свои взгляды они хотели видеть и в отражении искусства. Новые требования публики и новые факторы жизни решительно меняли содержание и форму современного драматического искусства. Новые темы и сюжеты требовали художественного воплощения.

Существенной проблемой этих лет, представляющей еще и сейчас большие трудности для драматургов, было художественное отображение неантагонистических противоречий. Новая действительность 60-х годов скрывала в себе во все большей степени противоречия и конфликты неантагонистического характера, требовавшие совершенно иного драматургического подхода. Здесь драматурги ГДР могли опираться только на опыт своих советских коллег, которые уже раньше занимались этими проблемами. Ведь весь арсенал мировой драматургии основан на опыте антагонистического мира, его художественном обобщении. Для изображения новых конфликтов и противоречий требовалась новая методологическая основа, новые художественные средства. Насколько эти проблемы волновали драматургов, юмористически выразил Г. Байерль в прологе к пьесе «Иоганна из Дёбельна»: «Драматургия, по Аристотелю,— это во всяком случае нечто волнующее: борьба двух характеров. Один олицетворяет добро, другой — зло... И здесь, простите за откровенность, для нас начинается драматургическая сложность... Где же нам искать отрицательного героя в ГДР? Ответьте положа руку на сердце. Юнкеров, промышленных магнатов мы прогнали. Кто обеспечит нам драматизм?»

В самой практике драматического искусства нужно было найти новые формы — без традиционной модели противопоставления «добра» и «зла», без конфликтной ситуации противоборствующих героев, стоящих на принципиально непримиримых классовых позициях. Если с начала рассматриваемого периода и до второй трети 60-х годов еще появлялись пьесы, в которых проблема двух германских государств рассматривалась как проблема индивидуального выбора, то в конце этого периода драматургов волнует главным образом другой вопрос: как современники проходят испытание жизнью, временем в условиях социализма. Но противоречия между людьми в социалистическом обществе уже нельзя было сводить к старым драматическим конфликтным ситуациям. Новизна эстетической проблемы иногда приводила и к тому, что эта проблема рассматривалась вне связи с другими. Очевидно, что в эпоху существования двух принципиально различных общественных систем антагонистические противоречия и конфликта продолжают играть существенную роль в искусстве.

И не только потому, что социалистическому писателю приходится изображать капиталистический мир, будь то прошлое или современность, но и потому, что влияние и привычки капиталистического образа жизни еще долго дают о себе знать и в социалистическом обществе. В этой связи «прощание» с пережитками классового общества надо рассматривать очень дифференцированно. И то, что эти проблемы были поставлены на повестку дня так решительно в политическом отношении и так остро в художественно-теоретическом, в конце концов вело к новым эстетическим приобретениям. Правда, по-настоящему эффективное решение данных проблем как в практическом, так и в художественно-теоретическом плане еще отсутствовало. Эти проблемы не могли быть сняты с повестки дня и требовали много усилий и экспериментов.

Вместе с утверждением социализма и научно-технической революцией в центр драматургии 60-х годов выдвинулся новый тип героя. Научно-техническая революция в условиях построения развитого социалистического общества освободила в человеке силы, которые лишь теперь дали представление о всем масштабе его творческих способностей. Новые условия, требовавшие совершенно иного подхода и вызвавшие незнакомые прежде конфликтные ситуации, пробуждали фантазию драматургов. В действительности и в искусстве возникал новый тип революционера, который проявлял свою решительность и готовность к риску совсем по-иному, нежели в прежние годы и десятилетия. Изображение такого типа героя началось в конце 60-х годов. Эта тема еще не исчерпана. Скорее всего, она только начата.

Что касается исторической тематики, то, хотя мы и не можем говорить об уменьшении интереса к ней, все же она не занимает уже того преимущественного положения, как в 50-е годы. На новом этапе драматургов интересуют проблемы современности. Некоторые авторы обратились к обработке и новой интерпретации старых фабул, преимущественно античных сюжетов, рассказывая их по-новому. Они приобретают новую поэтическую привлекательность и новые возможности сценического воплощения. Среди тех, кто раскрыл здесь в полной мере свой драматургический дар, были прежде всего Х. Мюллер и П. Хакс.

В 60-е годы обновляется общий состав драматургов. Нет больше в живых крупнейших представителей социалистической драматургии, которые в значительной мере определяли ее развитие в предшествующий период,— Б. Брехта и Ф. Вольфа. Но их творчество, особенно творчество Брехта, оказывает в эти годы плодотворное воздействие. Из авторов, которые начали писать еще в 50-е годы, в этот период новые пьесы создают Г. Байерль, П. Хакс, Х. Мюллер, Г. Хаузер. Некоторые писатели, которые в 50-е годы внесли существенный вклад в драматургию, как Г. Циннер, Э. Штриттматтер, Г. Заковский, постепенно отходят от драматургии и обращаются к другим жанрам. Но появляются и новые имена. Наиболее популярные драмы в эти годы написали Р. Кернцль, К. Хаммель, Х. Заломон и Х. Клейнейдам, только вступившие на поприще драматургии. Поэт Ф. Браун после долгих и не всегда успешных попыток интенсивно обращается к драме. Опытный театральный практик А. Штольпер пишет пьесы, вызывающие интерес у зрителей.

После большого успеха «Фрау Флинц» Гельмут Байерль пишет две пьесы — «Пять историй о 13-м» и «Мистерия-Буфф» (по Маяковскому), не сыгравшие существенной роли в его развитии. Эти пьесы написаны в весьма короткий срок и производят впечатление второстепенных. Над пьесой «Иоганна из Дёбельна» Байерль работал, напротив, много лет. В пьесе рассказывается история Иоганны Дейке, которая приезжает из маленького городка на большой завод сельскохозяйственных машин. Она хочет стать «новым человеком». Как и в пьесе «Фрау Флинц», Байерль использует здесь черты значительного, имеющего литературную предысторию характера, чтобы через его столкновение с действительностью показать новое в человеческих взаимоотношениях при социализме. Байерль,

написавший эту пьесу в тесном сотрудничестве с главным режиссером «Берлинер ансамбль» М. Веквертом, хотел показать, что в социалистическом обществе единодушие людей с различным историческим опытом ни в коем случае не означает бесконфликтности, даже если они работают на предприятии, на котором, собственно, все в порядке. Пьеса — в духе «Доброго человека из Сезуана» Брехта — направлена против абстрактного, внеисторического понимания того, что считать хорошим или правильным. Достоинства пьесы заключаются в деталях, фабула же не передает достаточно убедительно и выразительно философскую идею. Поэтому, несмотря на великолепную постановку пьесы на сцене всемирно известного «Берлинер ансамбль», она не повторила успеха «Фрау Флинц».

В 1970 г. возникла пьеса «Долгий путь к Ленину», написанная по книге воспоминаний А. Куреллы «На пути к Ленину» (1967). В этой пьесе Байерль, рассказывающий историю молодого немецкого коммуниста Виктора Клейста, которого в начале 20-х годов посылают с партийным поручением к Ленину, больше всего впечатляет сила художественного изображения сложного пути человека к ленинизму. Многочисленные сцены и эпизоды исподволь подводят зрителя к мысли, что быть марксистом-ленинцем — значит не просто обладать теоретическими знаниями и политической убежденностью, что для этого необходимы знания, жизненная мудрость, опыт общения с людьми и оптимизм, побеждающий все испытания и разочарования. Художественная сила произведения особенно отчетливо чувствуется там, где Байерлю в лаконичных сценах удается достичь внутреннего единства сценического действия и языкового выражения. Менее удачны большие дискуссии во второй половине пьесы.

Петер Хакс, самый продуктивный драматург ГДР, в 60-е годы создал несколько обработок известных старых сюжетов; его обработки отличаются оригинальным языком, поэтичностью, актуальностью параллелей. «Мир» — по Аристофану (1962), «Прекрасная Елена» — по Ж. Оффенбаху (1964), «Полли, или Баталия в бухте Блуутер» — по Д. Гею (1965) и новый вариант часто используемого в мировой литературе сюжета «Амфитрион» (1968). Из оригинальных произведений в эти годы им написаны «Мориц Тассов» (поставлена в 1965 г.) и «Маргарита в Эксе» (1967), пьеса-сказка «Филин и летающая принцесса» (1965) и «Омфала» (1970).

Самую большую дискуссию вызвала комедия «Мориц Тассов», премьера которой состоялась в 1965 г. в Берлине. На примере гениально-комического героя Хакс демонстрирует абсурдность, бессмысленность политического действия, вытекающего из беспочвенных интеллектуалистских фантазий, а не из конкретного анализа реальных условий. Мориц Тассов хочет в 1945 г. ввести коммунизм в одном бывшем мекленбургском поместье, в абсолютно не пригодных для этого условиях послевоенной действительности. Его индивидуализм и политический авантюризм работают на руку контрреволюции, а сам он чуть не погибает от рук вооруженных реакционеров. Рабочий класс, представляемый в пьесе рабочими-коммунистами Маттукатом и Блаше, вместе с батраками, начинающими осознавать свои исторические задачи, спасает ему жизнь и лишает его должности председателя коммуны, на которую он сам себя назначил. Теперь можно приступить к тому, что реально и необходимо на данном историческом этапе,— к проведению земельной реформы. Комедийно-критическая трактовка образа главного героя и изображение некоторых народных персонажей, особенно коммуниста Маттуката, свидетельствуют о том, что автор стремился учесть критические замечания в адрес его первой пьесы на современную тему — «Заботы и власть». «Мориц Тассов» является если не самым успешным, то во всяком случае одним из самых значительных его произведений. П. Хаксу не только удалось придать поэтичность и театральную привлекательность материалу, заимствованному из действительности послевоенных лет, но и обогатить этот жизненный материал идейным, философским содержанием. По ходу пьесы автор делает много замечаний, относящихся к истории, политике

и искусству, в которых он добродушно иронизирует над своими прежними взглядами или корректирует их. Пьеса умно и с юмором включилась в борьбу с анархизмом и с «левым» сектантством еще задолго до того, как эти вопросы выдвинулись в центр философско-политической дискуссии в Западной Европе. Большое философское дыхание этой пьесы способствовало и тому, что шутка, ирония и глубокий подтекст не остаются инородным телом, как в некоторых других пьесах Хакса. Однако при всех этих достоинствах пьеса не свободна от значительных недостатков. Автору не удалось, например, воплотить во всей значимости созидательную деятельность подлинных носителей общественного прогресса. Скорее он морализаторски умаляет их значение, изображая исторически-конкретные действия, участие в построении новой жизни как полное сомнений и колебаний (Маттукат) или беззастенчиво оппортунистическое приспособление к жалкой «серой» действительности (Блаше).

В 1969 г. Хакс снова обратился (в «Омфале») к античному сюжету. Речь идет о вольном переложении одного из известных эпизодов мифа о Геракле. Попавший в рабство Геракл сохраняет стремление к совершенствованию. Замысел драматурга в этой параболе заключается в том, чтобы продемонстрировать зрителю необходимость борьбы с врагами за свое освобождение, а также опасность одностороннего понимания борьбы и ее результатов. В борьбе человек не только приобретает новые способности: борьба искажает человеческий облик. В этой пьесе снова соединяются шутка, грация и поэзия, театральное развлечение с остроумными философскими диалогами.

Среди авторов, чей поэтический почерк и драматургическая техника сформировались в 50-е годы, следует назвать и Хайнера Мюллера, одного из самых искусных мастеров слова. Интерес Мюллера к социалистической действительности нашел свое отражение в 60-е годы прежде всего в пьесе «Стройка» (1965), которую он написал по мотивам романа Э. Нойча «След камней». Пьеса осталась незавершенной. В первой части ему удается убедительно показать активность трудящихся в решении проблем первого этапа социалистического строительства. Он создает ряд прекрасно очерченных фигур. Интересны его эксперименты в построении фабулы и язык его драм, богатый емкими метафорами и в то же время очень лаконичный. Но в целом пьеса, претендующая на широкий показ эпохи, дает противоречивую картину социалистической действительности. Исторически новое место человека в социалистических общественных процессах остается неясным в изображении Мюллера, обычно глубоком, проблемном. Критика социалистической действительности осуществляется здесь с точки зрения абстрактного коммунистического «идеала». Это мешает автору раскрывать проявления новой человечности, прогресса в формировании человеческих отношений в конкретных условиях социалистического строительства. Как и у П. Хакса, люди здесь — прежде всего объекты общественно-исторических закономерностей, которым они подчиняются по-своему героически, веря в прекрасное коммунистическое будущее.

В последующие годы Мюллер выступает главным образом с обработками античных драм. В «Филоктете» (1965) и в «Тиране Эдипе» (1967) он подтверждает свое языковое мастерство и умение выделять в старых сюжетах моменты, наиболее интересные для современности. В 1969 г. он снова обращается к изображению социалистической действительности, создав обработку пьесы «Горизонты», родившейся на сцене рабочего театра.

В 1970 г. Хайнер Мюллер пишет «Женскую комедию» по радиопьесе своей покойной жены И. Мюллер. Это стремительная, бурная пьеса, почти «вакхическое празднество»; она строится вокруг проблемы полного равноправия женщин на одной из строек, где тон задают мужчины. На основе простой, почти традиционной фабулы с обязательным «счастливым концом» Мюллер показывает новые взаимоотношения между людьми. Однако в деталях пьеса нетрадиционна. Действующие лица и события

очерчены броскими штрихами, иногда даже слишком резкими. Крепкая шутка перемешивается с тонким лиризмом. Поэтическая субстанция пьесы заключена скорее не в фабуле и не в образах действующих лиц, а в самом языке, в искусстве диалога.

Гаральд Хаузер, один из самых плодовитых авторов 50-х годов, обогатил драматическую литературу на новом этапе ее развития двумя произведениями: «Операция „Найт-степ“» (1962), сатирическая комедия на тему ремилитаризации Западной Германии, и «Барбара» (1964). Во второй половине 60-х годов Хаузер постепенно отходит от театра и посвящает себя работе на телевидении. Действие «Барбары» происходит в ночь на 13 августа 1961 г., когда была закрыта государственная граница ГДР в Берлине. Уве Йобст, инженер-энергетик, готовится к побегу в Западную Германию, однако осуществить этот побег ему не удается. Его сотрудница Барбара, преданная делу социализма и осознающая свой долг перед государством, вовлекает его в принципиальный спор. Его нигилистически-скептическое отношение к жизни оказывается несостоятельным перед ее социалистической убежденностью. Совершить роковой шаг Уве Йобсту мешают не танки Национальной Народной армии и боевые рабочие отряды, а встреча с цельным человеком, который стоит на верной стороне баррикады. Своей пьесой Г. Хаузер затронул непосредственно те важнейшие вопросы жизни, которые в то время волновали миллионы граждан ГДР.

В 60-е годы впервые выступают такие драматурги, как Р. Кернидль, К. Хаммель, Х. Клейнейдам и рано умерший Х. Заломон. Люди разных профессий, они уже имели опыт участия в строительстве социализма и принесли в драматургию новый, разносторонний жизненный материал. Их главный интерес обращен к человеку, выросшему в условиях ГДР. Особенно заметен творческий рост Кернидля и Хаммеля. Их рука крепнет от пьесы к пьесе, они завоевывают авторитет у широкой публики. С полным основанием можно сказать, что именно авторы, вошедшие в литературу в этот период, в существенных чертах определяют развитие драматургии 60-х годов.

Райнер Кернидль родился в 1928 г. в мелкобуржуазной семье. После 1945 г. ему самому еще предстояло избавиться от фашистских заблуждений, привитых ему родителями и школой. После возвращения из плена он присоединился к строителям нового немецкого государства. Деятель молодежного движения и журналист, театральный критик газеты «Юнге Вельт», он активно участвовал в созидательной работе 50-х годов. В эти же годы он начинает и как писатель. Его первая пьеса «Тень девушки» была поставлена в 1961 г. Кернидль изобразил конфликт в мелкобуржуазной семье, в основе которого — вина одного из ее членов в убийстве польской девушки в годы войны. Поставленный перед выбором: уехать в Западную Германию или сказать правду, инженер Карл Хейльман, побуждаемый настойчивыми вопросами жены и младшего сына, решается в пользу истины и изобличает своего старшего сына как убийцу. Итогом этого волнующего сценического действия является мысль о том, что только последовательный расчет с прошлым делает возможным достойное человека существование в настоящем.

Обращение к прошлому ради осмысления настоящего характеризует и вторую пьесу Кернидля — «Его дети» (1963). В сценах, повествующих о прошлом центрального героя, заслуженного старого рабочего-активиста Карла Зорге, перед зрителями предстает характер настоящего человека. История его сына Альфреда, выросшего в Западной Германии, олицетворяет проблему выбора в пользу социализма, в центре действия — конфликт между Зорге и его приемным сыном Рольфом, которого он в 1945 г. взял из детского дома. Рольф, как и он, стал государственным деятелем и возглавил строительство в масштабах округа, но оказался не в состоянии переориентироваться на новом этапе развития социалистической демократии. В спорах между Зорге и Рольфом впервые был представлен

конфликт между сознательными социалистами на новом этапе социалистического общественного развития. Керндлю не удалось исчерпывающе убедительно передать этот конфликт, но достоверность в постановке новых проблем привлекла к нему зрителей. Особенно выразительным был ряд массовых сцен, в которых Керндль показывает, как трудящиеся принимают участие в управлении общественными делами. Идея пьесы — в показе связи социалистического строительства с международной классовой борьбой — тема, которая через год получила яркое воплощение в пьесе Кубы «terra incognita» (1964).

В пьесе «Речь в защиту ищущих» (1966) Керндль стремится к еще более глубокому изображению жизненной проблематики человека социалистического общества. В споре о принципах и нормах поведения в условиях социализма действующие лица приходят к выводу о том, что справедливость, честность и бескомпромиссная борьба за правду являются основными чертами характера человека в социалистическом обществе.

Суть драматургии Р. Керндля заключается в акцентировании моральных движущих сил, нового типа гуманизма в социалистическом обществе. Но если в своих первых пьесах он старался достичь этой цели изображением положительных образов, то в центр пьесы «Удивительное путешествие Алоиса Фингерлейна» (1967) он поставил хотя и симпатичного, но в целом далеко не безупречного героя. Алоис Фингерлейн хочет быть «хорошим человеком». Во время войны и в послевоенный период он пытается устроить свою жизнь в соответствии с этим принципом. Вскоре он понимает, что между понятием «истинно немецкое», проповедуемым нацистами, и понятием «человеческая доброта» нет ничего общего. Но и оказавшись в буржуазно-националистической среде Армии Крайовой в Польше, и участником восстания в гетто в Варшаве, и нелегальным иммигрантом в Палестине, будущем Израиле,— нигде он не находит условий, соответствующих его представлениям. Он начинает понимать, что недостаточно принадлежать к какой-то определенной национальности, чтобы жить как настоящий человек. И только в конце своего «удивительного путешествия» он находит в оккупированной советскими войсками зоне Германии место, где есть надежда, что для хорошего человека будет создано хорошее общество. В конце своей истории Алоис еще очень далек от сознательного понимания всех взаимосвязей, но зритель знает, что его проблема может быть решена только при социализме. «Удивительное путешествие Алоиса Фингерлейна», как и ранние произведения Керндля, сыграло важную роль в идеологической борьбе, так как националистическая демагогия все чаще использовалась в идеологических диверсиях врагов социализма. В то же время в этой пьесе отчетливо выявилось растущее мастерство автора. Искусство мизансцен сочетается у Керндля со способностью давать персонажам и ситуациям лаконичные, но в то же время глубокие характеристики.

В конце 60-х — начале 70-х годов Керндль создает две пьесы, написанные в интимной, камерной манере: «Я встретил девушку» (1969) и «Когда придет Эрлихер?» (1971). Их следует обозначить как камерные не только потому, что в них участвуют два или три действующих лица, но и потому, что они сосредоточены в узкой сфере действительности и посвящены интимным проблемам. В то же время эти пьесы шли навстречу потребности публики в развлечении. Но было бы заблуждением считать, что Керндль отказался от крупномасштабных сюжетов и от постановки острых общественных проблем, характерных для его ранних пьес. Обращаясь к сфере личной жизни своих героев, автор пытается выявить, насколько глубоко идеи социализма проникли в их сознание, насколько развито у них чувство моральной ответственности. Поэтому к общественным проблемам он подходит через призму «личных», психологических.

Пьеса «Когда придет Эрлихер?» показывает жизнь супружеской пары. Однако речь здесь идет отнюдь не только о личных проблемах. Вопросы и воспоминания касаются и трудовой деятельности героев, и их духовного развития. Так проступает и общественная проблематика: речь идет

о стиле руководства, о личной ответственности, о демократии. И все же Керндлю в этой пьесе не удалось показать героя в развитии, как в пьесе «Я встретил девушку», не претендующей на большие философские обобщения.

Наряду с драматическим творчеством Р. Керндль в 60-е годы выступает и как театральный критик в центральном органе СЕПГ «Нойес Дойчланд». Кроме того, он пишет телевизионные пьесы. «Мятежник, которого предали» — пьеса об антигитлеровском заговоре офицеров 20 июля 1944 г., которая ставилась и на театральной сцене.

Клаус Хаммель, 1932 г. рождения, также был журналистом и театральным критиком до того, как в 1961 г. дебютировал пьесой «Дети рыбака», представляющей собой инсценировку романа Г. Нахбара «Свадьба на Леннекене». Он написал еще две пьесы: по мотивам романа Т. Фонтане «Госпожа Женни Трайбель» (1964) — проба талантливого пера, сразу же принесшая ему известность в театральных кругах и представлявшая собой подлинный вклад в немецкую драматургию в жанре классической комедии, а также «Янки при дворе короля Артура» (1967) по М. Твену — сказочно-фантастическая парабола на актуальную философскую тему о взаимосвязи научно-технического и социального прогресса человечества. Свою первую пьесу на тему современности Хаммель назвал «В девять у аттракциона „Русские горы“» (1964). Речь идет о молодой девушке, выросшей в ГДР, настоящая мать которой, потерявшая своего ребенка в послевоенной сумятице, живет в Западной Германии. Сабина узнает об этом в самый разгар первой любви. Она покидает приемных родителей и любимого и уезжает к матери. На Западе она попадает в совершенно иные социальные условия и начинает понимать, что даже самые интимные человеческие отношения оказываются там подчиненными разрушительной силе денег и жажде наживы. Сабина возвращается обратно в ГДР и решает остаться в этой части Германии — не только потому, что она родилась и выросла здесь, но и потому, что поняла: в социалистическом государстве рождается иной, более человечный мир, в котором ей и будущему ребенку обеспечено счастливое будущее. Пьеса написана живым, образным языком, сцены исполнены юмора и поэзии. Хаммель стремится создать психологически убедительные характеры, избежать социологического схематизма. Рядом с этими достоинствами некоторые недостатки — не всегда умелое сочленение отдельных частей фабулы, неравноценность эпизодов — отступают на задний план. «В девять у аттракциона „Русские горы“» была в 60-е годы самой популярной пьесой на современную тему. Она обошла почти все сцены республики, ставилась также в Западной Германии и в ряде социалистических стран.

В том же году, что и «Янки при дворе короля Артура», была поставлена вторая пьеса К. Хаммеля на современную тему — «Завтра придет трубочист». Этим «Опытом о счастье» (так гласил подзаголовок) Хаммель обращался к проблемам тех, кто уже давно принял решение в пользу социализма. Как строить жизнь в уже окрепшем социалистическом обществе, чтобы быть счастливым? Этот вопрос задают себе персонажи пьесы. Из множества сугубо личных высказываний на эту тему постепенно выкристаллизовывается мысль, что подлинное счастье невозможно вне сознательной человеческой общности — как в малом (семья), так и в большом (общество). Эта поэтичная история, происходящая во время переезда молодой супружеской пары в новую квартиру, заключает в себе отчетливое полемическое начало, направленное против проявлений мелкобуржуазного духа, против людей, злоупотребляющих возросшими материальными возможностями социалистического общества, чтобы создать мещанский «уголок счастья». Автор стремился также показать, что это новое человеческое сообщество не оставляет человека в одиночестве, если у него есть серьезные проблемы, но что каждый в отдельности в то же время сам в ответе за свое счастье.

Сценическое воплощение пьесы представляло серьезные трудности для актеров и режиссера, не всегда удавалось органически соединить философские дебаты с ходом действия. Этот недостаток пьесы указывает на сложность, характерную для всей драматургии 60-х годов. Отображая новую действительность, авторы не всегда находили убедительные драматургические решения.

В 1970 г. К. Хаммель вернулся к своей первоначальной практике написания пьес: обработке и переделке уже известных фабул. Пьеса «Делец, или В ожидании Годо» написана по Бальзаку. Хаммель создал параболу о той духовной и экономической манипуляции, которой подвергается мелкая буржуазия в условиях капитализма. Пьеса содержит яркую и отточенную идеологическую критику, оставаясь тем не менее театральной игрой. В этой пьесе ощущается возросший опыт Хаммеля в обработке уже известных сюжетов. В противоположность бальзаковскому анализу среды К. Хаммель создает «модель ситуации», демонстрируя марксистский анализ общества с политическим акцентом на современность. Одновременно пьеса задумана как ироническая полемика с «В ожидании Годо» Беккета.

Совершенно в иной плоскости проявляется своеобразие пьес Х. Заломона. Этот автор уже не очень молодым выступил как драматург. Две его пьесы вызвали значительный интерес, пользовались продолжительным успехом. От него ждали еще многих творческих свершений, но смерть Заломона в 1972 г. положила конец этим надеждам. Родившийся в 1929 г., горняк по профессии, Заломон был писателем, вышедшим из рабочего класса, всегда сохранявшим связь с жизнью рабочих. Он писал стихи и телевизионные пьесы, перевел с испанского классическую комедию Тирсо де Молина и под впечатлением поездки на Кубу создал либретто оперы. Но в центре его творческих усилий все же находилась театральная драматургия, современная тема. Его пьеса «Кошачье золото» (1964), отмеченная Национальной премией, и комедия «Шалопай» (1967) были очень популярными. Действие каждой из них происходит в среде, близкой и родной автору.

В «Кошачьем золоте» действуют руководители одной из шахт комбината «Висмут». В названии пьесы заключен определенный символ. Кошачье золото — минерал, не представляющий на первый взгляд никакой ценности,— в минуту опасности указывает путь к спасению попавших в обвал горняков. Заломона волнует вопрос об истинной ценности человека. Конфликт возникает между секретарем партийной организации шахты Штейпертом, старым партийцем, университетами которого были классовая борьба и тяжелые годы восстановительных работ, и его заместителем Шмором, окончившим высшую партийную школу и более подготовленным в научном отношении, но имеющим недостаточный человеческий и жизненный опыт. Речь идет о правильном отношении к людям. Шмор, который судит по внешним данным и по анкетам, принимает ложные решения, которые приносят вред как людям, так и производству. Создавая достоверные сцены и убедительные, жизненные фигуры персонажей, Заломон обращался к самым острым, актуальным проблемам и доказывал, что сама жизнь опровергает схему деления людей на консервативных старых партийцев и молодых новаторов. Каждая строка проникнута глубоким интересом к судьбе человека. Здесь сказывается великолепное знание жизни автором. Диалоги свидетельствуют о том, что Заломон умел «слушать язык народа». Это своеобразие его таланта принесло пьесе большую популярность, которую можно сравнить только с успехом пьесы «В девять у аттракциона „Русские горы“» Хаммеля.

Об истинной ценности человека речь идет и в комедии «Шалопай». На одного молодого человека падает подозрение в том, что он намеренно испортил ценную машину — экскаватор. Перед конфликтной комиссией предприятия он сохраняет полное молчание. Это дает возможность председателю комиссии Хиршу истолковать случай как юношеское хулиганство и передать дело прокурору. Но социалистическое окружение, представ-

ленное молодежью предприятия и прокурором, а также эпизодической фигурой старого рабочего, не допускает такого упрощенного решения. Дело рассматривается вторично. Хирш должен понять, что нужно больше внимания уделять проблемам молодежи, выросшей уже в условиях социализма. Но и «шалопай» начинает сознавать, что нельзя пассивностью и анархическими выходками добиться работы, которая соответствовала бы его способностям. Пьеса поставила перед зрителем серьезную жизненную проблему в форме веселой театральной комедии, которая в то же время глубоко раскрывала диалектику отношений между членами социалистического общества. В драматическом действии становились очевидными как достоинства, так и ограниченность обоих главных участников конфликта. В этом отношении в пьесе преодолено характерное для «Кошачьего золота» разделение конфликтующих героев на «правильных» и «неправильных». Драматические произведения Х. Заломона значительно обогатили театральную драматургию ГДР, расширив представление о человеке, строящем социалистическое общество, и о новом чувстве коллективизма.

Тематике и художественной манере Заломона в определенной степени близка писательская деятельность Хорста Клейнейдама (род. в 1932 г.). Он вышел из движения «пишущих рабочих», начал с пьес для художественной самодеятельности. Свою первую пьесу для профессиональной сцены «Шмидт-миллионер» (1962) он написал еще будучи рабочим на стройке. В этой пьесе, которая ставилась на многих сценах, он достоверно, жизненно изобразил воспитание в трудовом коллективе властного, любившего командовать бригадира. В 1967 г. он написал вторую пьесу — «О титанах и людях». Как и в «Шалопае» Заломона, в основу действия здесь положены новые отношения между личностью и обществом, при этом делается попытка более глубоких обобщений. В спорах между представителями трех поколений одной семьи металлургов идет речь о научно-техническом прогрессе. Автор при этом стремился изобразить не процесс производства как таковой, а развитие социалистической личности. Коллективизм и личные достижения каждого изображаются как взаимообусловленные явления. Интересный образ человека из народа удалось создать Клейнейдаму в лице старого партийного работника Рейнхарда Бархаупта, направляющего сына и внука на правильный путь. Но автору не удалось раскрыть философский смысл, выраженный в заглавии пьесы, указывающем на известное высказывание Энгельса об эпохе Возрождения.

Своеобразное место в развитии социалистической драмы занимает А. Матуше. После многообещающего начала в середине 50-х годов Матуше не занял значительного положения в драматургии ГДР, хотя и продолжал писать пьесы. Казалось, что театры забыли этого самобытного писателя. Но в конце 60-х — начале 70-х годов он снова привлек к себе внимание.

Альфред Матуше родился в 1909 г. и написал свои первые стихотворения еще во времена Веймарской республики. Сын механика, он был тесно связан с рабочим движением, и фашисты после 1933 г. запретили ему писать. Как писатель он стал известен только после 1945 г. В 50-е годы на берлинских сценах шли две его пьесы: «Деревенская улица» (1955) и «Голая трава» (1958), в которых он разоблачал фашизм. Критика хвалила поэтичность созданных им образов, насыщенную атмосферу его пьес и в то же время упрекала его в незнании законов построения драмы и бросающемся в глаза неумении использовать драматургические приемы. Общим итогом суждений о Матуше было — поэт, но не драматург. Долгое время А. Матуше не писал для сцены. И только в 1968 г. была поставлена его новая пьеса «Пасмурный человек». В 1969 г. появилась пьеса «Песня моей дороги» и в 1970 г. «Мыс тревоги». Во второй половине 60-х годов была создана пьеса «Ван Гог».

В «Пасмурном человеке», действие которого развертывается в небольшом городке Восточной Польши в день нападения на Советский Союз,

Матуше продолжает разрабатывать темы своих первых пьес. Здесь ставится вопрос об ответственности каждого человека перед обществом. Пьеса рассказывает о стремлении солдата Глеса к солидарности всех угнетенных, о стремлении, которое никак не может осуществиться. В пьесе не изображаются крупные акции против войны, но здесь действуют одиночки, готовые к борьбе.

В «Песне моей дороги» автор показывает, как жильцы одного дома проводят вечер и ночь на 30 января 1933 г., когда фашисты захватили власть. В пьесе «Мыс тревоги» Матуше отходит от темы разоблачения фашизма, которая занимала его до сих пор. Он впервые создает произведение, изображающее среду и духовный мир строителей социализма. Почти во всех пьесах Матуше есть биографический элемент: в них — хотя и не во внешнем, прямом смысле — передаются черты беспокойной натуры, раскрывается человеческая позиция этого писателя. Даже такая пьеса, как «Ван Гог», написанная Матуше в течение шести недель без глубоких предварительных штудий, рассказывает не только о художнике, к которому автор постоянно чувствовал внутреннее тяготение: это пьеса и о самом писателе, о трудностях творческого самоутверждения, которые, по мнению Матуше, полностью не исчезают и в социалистическом обществе. Характерную черту творческой индивидуальности Матуше точно подметил писатель А. Штольпер: «Он признает правильным только то, что пережил сам, так как совершенно точно он знает только то, что прошло сквозь призму его личности. Пережитое прочно оседает в нем, переплетается с его жизненным нервом, и он может, рассказывая о событиях, от которых его отделяют десятилетия, заставить зрителя поверить, что они происходят у него перед глазами» [1].

Рольф Шнайдер (род. в 1932 г.) пришел в драматургию через радиопьесы. Его первая пьеса «Семья Годфруа» (1961) написана как подражание Горькому. В 60-е годы он написал пьесы: «Человек из Англии» (1962), «Процесс Ричарда Уэверли» (1963), «Нюрнбергский процесс» (1967), «Вор и король» (1968), «Вступление в замок» (1967). В пьесе «Человек из Англии» описываются горькие впечатления одного английского учителя, приехавшего по соглашению об обмене в западногерманскую гимназию, где молодых людей снова воспитывают в духе милитаризма. Шнайдер подробно исследует историю Клода Роберта Изерли — человека, который сбросил первую атомную бомбу. Привлекшие к себе всеобщее внимание события, связанные с именем этого офицера американских воздушных сил, который после Хиросимы пережил тяжелейшее душевное потрясение, Шнайдер изобразил сначала в радиопьесе, позднее в пьесе под названием «Процесс Ричарда Уэверли».

История жизни Изерли, выступающего в пьесе как Ричард Уэверли, раскрывается в ходе судебного процесса, затеянного реакционными политическими кругами с целью заставить Уэверли замолчать. Уэверли, признавший себя виновным в смерти сотен тысяч людей, должен быть изолирован от общества, так как его самообвинение является в то же время острейшей критикой американской политики. Этот сюжет требует особенно тщательного изображения психического состояния героя, его духовного облика. При этом нельзя было превращать драму в историю болезни: это полностью извратило бы ее идею. Шнайдер показывает главного героя в трех плоскостях. Первая: каждый из приглашенных на суд свидетелей рассказывает эпизод из жизни Ричарда Уэверли, причем каждый со своей точки зрения. Вторая плоскость возникает в показаниях самого Ричарда Уэверли. Шнайдер лишь в самом конце пьесы вводит героя непосредственно в сценическое действие. Показания Уэверли дополняют характеристики свидетелей. Третья плоскость — намечающиеся изменения во взглядах защитника в ходе процесса. Благодаря этим трем плоскостям Шнайдеру удается показать многообразие и сложность отношений к трагическому образу главного героя.

---

[1] *Stolper A.* Begegnungen mit Alfred Matusche.— In: Matusche A. Dramen. Berlin, 1971, S. 197.

В обеих пьесах Шнайдер использовал преимущественно психологические средства изображения, которым он сумел придать выразительность. Поэтому его ставили в ряд драматургов, которые предпочитали психологическую разработку характеров и продолжали традицию, идущую от Ибсена к Чехову и далее к Горькому. Но последующие его пьесы неожиданно показали совершенно «другого» Шнайдера. «Нюрнбергский процесс» — пьеса, написанная на основе протокольных материалов процесса над военными преступниками в Нюрнберге; она выдержана в документальном стиле, который утвердился в середине 60-х годов, после появления пьес Х. Киппхарда и П. Вайса. В комедии «Вор и король», представляющей собой эпизод из военных походов прусского короля Фридриха II, заметно сильное влияние Брехта. В пьесе «Вступление в замок», в которой Шнайдер обратился к проблемам социалистического строительства, весьма ощущается воздействие драматургии Чехова. Сам Шнайдер пишет об этом: «„Вступление в замок" — попытка автора обобщить свое понимание нового [для него] предмета. Руководствуясь намерением использовать для этого творческие приемы своего любимого драматурга Чехова, он отказался от одного героя в пользу многих»[2]. В этой современной комедии Шнайдер воссоздает строительство одного из химических заводов, но не изображая при этом сам ход стройки, а рисуя отношение к ней и изменения в психологии людей, размещенных на время строительства в одном старом замке. Эти изменения автор передает в коротких эпизодах, раскрывающих духовную жизнь персонажей. Пьеса подтвердила, что Шнайдер — опытный писатель, хорошо владеющий драматургической техникой.

В конце 60-х — начале 70-х годов одной из важнейших тем драматургии становится научно-техническая революция в условиях социализма. В пьесах на эту тему речь шла прежде всего о возможных последствиях НТР — как общественных, так и индивидуальных. Этот круг проблем занимает драматургов в такой же степени, как социалистическое строительство в начале 50-х годов. Такие пьесы, как «Горизонты» (1969) Г. Винтерлиха и Х. Мюллера, «Кожа или рубашка» (1971) Э. Нойча, вызвали широкий интерес и привели к интенсивному содружеству между авторами и театрами. И все же большие сценические произведения о социализме и научно-технической революции пока отсутствовали. Возможно, что масштабность самой темы, противоречие между широкими возможностями, которые она сулит, и незначительностью конкретного практического опыта, недостаточной способностью к обобщению затрудняли поиск подлинно художественных решений. И тем не менее эти эксперименты сыграли очень существенную роль для дальнейшего развития драматургии и театра.

В интересной экспериментальной постановке «Почин» авторский и режиссерский коллектив драматического театра города Галле изобразил современные революционные отношения в условиях научно-технической революции. Работа театра в Галле представляется значительной не только по своим результатам, но и в методическом отношении. Исходя из правильной предпосылки, что новый предмет изображения во всей его идейной, социальной масштабности должен изучаться постепенно, коллектив театра стремился по-новому подойти к поиску и воплощению сюжетов. Здесь не стали ждать новых пьес, а обратились к самим фактам жизни в стремлении сделать их плодотворными для театра. В «Почине I», как и в последовавшем за ним «Почине II», используются элементы театра «агитпропа», т. е. экспериментальная техника, которую социалистический театр применял уже в 20-е и в 30-е годы, чтобы показать на сцене новые общественные процессы. Эксперименты в Галле в определенном смысле привели к новой фазе развития дидактического театра, связанной с открытиями, с использованием новых художественных элементов. Но, пе-

---

[2] *Schneider R.* Zum Stück.— In: Programmheft «Einzug ins Schloß». Deutsches Theater, Berlin, 1972.

смотря на то что это начинание нашло последователей, все же подобные эксперименты не смогли вызвать к жизни такого же широкого движения, как дидактический театр в 50-е годы.

Армин Штольпер перенес на сцену сюжет советского фильма Габриловича и Райзмана. Так появилась пьеса «Современники» (1969), оказавшая влияние на дальнейшее развитие драматургии. Пьеса Э. Нойча «Кожа или рубашка» была создана в тесном контакте с театром города Галле. И здесь речь шла о тех важных решениях, которые должен принимать революционер современной эпохи. Конфликт возникает из-за нетерпения человека, стремящегося к изменениям и прогрессу, человека эры научно-технической революции. Нойч поднимает вопрос о том, что нам ближе: будущее или настоящее, кожа или рубашка; возможно ли, направляя революционные процессы сегодняшнего дня, всегда связывать насущные потребности с перспективой развития, всегда ли самое лучшее решение то, которое представляется лучшим в данный момент?

В «Горизонтах» Г. Винтерлиха и Х. Мюллера люди попадают в конфликтные ситуации из-за того, что прогресс планируется абстрактно, без учета конкретных условий развития.

В процессе художественного отражения новых явлений действительности нередко возникает опасность абсолютизации, односторонней характеристики определенных сторон жизни. Научно-техническая революция привлекла внимание многих писателей и художников к проблемам кибернетики, теории игр, моделей, прогнозирования и т. д. Были попытки использовать этот новый вид мышления и в области искусства. В настоящее время уже совершенно очевидно, насколько неплодотворны были эти попытки.

Эстетическое освоение новых, неантагонистических общественных отношений оказалось нелегким делом. И, несмотря на разнообразные интересные ракурсы рассмотрения проблемы, многим произведениям недоставало художественной убедительности. С одной стороны, принципиально новая ситуация не осознавалась еще во всей ее масштабности и возможностях, с другой — характеристика новых неантагонистических противоречий часто оказывалась слишком однобокой и недифференцированной, как будто бы новые противоречия и конфликты менее остры, последствия их менее значительны. И все же новые произведения вводили в литературный обиход материал, делавший возможными дальнейшие поиски. Многие из этих произведений означали шаг вперед: формы социалистического общежития, человеческая индивидуальность, характеры вырисовываются в них более самобытно, объемно, выразительно.

Наряду с А. Штольпером, который стал известен и как автор «Вознесения на землю» (1971) по рассказу С. Антонова «Разорванный рубль», в конце 60-х — начале 70-х годов успешно выступили в драматургии и другие писатели, среди них прежде всего следует выделить Фолькера Браупа (род. в 1939 г.). Один из самых заметных поэтов молодого поколения, он не сразу проявил себя как драматург. Его первая пьеса «Отвальщик Пауль Баух» (1966) еще до премьеры вызвала острую борьбу мнений. Пьеса тогда не была поставлена. Не прерывая работу над ней, Браун замышляет рискованное предприятие: перенести в современность сюжет о Фаусте.

«Ганс Фауст» (1968) должен был стать третьим вариантом обработки этого сюжета после Гёте и Марло. Фауст Брауна не дает расписку дьяволу, а вступает в соглашение с Кунце, представителем рабочего класса. Поощряемый Кунце, Фауст развивает бурную деятельность, участвуя в социалистическом строительстве. Однако он оказывается несостоятельным в роли руководителя химического комбината, и его освобождают от должности. Виновником случившегося он считает не себя, а Кунце. Разочарованный, он возвращается в одиночество своего кабинета. И только когда Кунце по поручению партии освобождает Фауста из добровольной изоляции, его творческие силы находят подлинное применение: он становится руководителем научного совета. Но он не может наверстать

потерянные годы. Его жизнь подходит к концу. Смерть настигает его не так, как у Гёте, в предчувствии «высшего мгновения», а на пороге действительно осуществленной общности «свободного народа на свободной земле». В пьесе много сцен, эпизодов, написанных очень поэтично. Но здесь же встречаются и пассажи, которым явно недостает драматической силы. Проблематично прежде всего полное разрешение общественных противоречий в конце пьесы — в утопическом царстве гармонической общности людей. Подобным образом нельзя было раскрыть подлинную диалектику социалистического общественного развития. Несмотря на это, «Ганс Фауст» Ф. Брауна принадлежал к самым значительным драматическим произведениям 60-х годов. Проявившееся здесь стремление автора к изображению масштабной темы масштабными художественными средствами привлекло к нему внимание широкой литературной и театральной общественности.

Обложка сборника пьес «Драматургия социализма», 1968

Со свойственной поэту энергией, упорством и убежденностью в привлекательности найденного им сюжета Браун продолжал работать над историей отвальщика Пауля Бауха. После многих изменений и переработок он представил новый вариант, который назвал «Отвальщики». Премьера состоялась в 1972 г. В центре пьесы, как и прежде, Пауль Баух, работающий на добыче бурого угля, человек с анархистскими, индивидуалистическими чертами. Этот отвальщик, переходящий с одной шахты на другую, ищет в работе нечто великое, прекрасное, необычное. Он — мечтатель. Его неудовлетворенность, его порывы находятся в резком противоречии с его образованием, с примитивностью и монотонностью ежедневно выполняемой работы. Это противоречие и объясняет характер и поступки героя пьесы. Поскольку его представления о труде как о чем-то волнующем и исполненном силы, как о творческом акте могут быть осуществлены в социалистическом обществе лишь на определенном этапе развития и при определенных предпосылках, но не в данных конкретных условиях и не усилиями одного Пауля Бауха, его взгляды приобретают анархические, разрушительные черты. В то время как другие члены бригады начинают повышать квалификацию, готовиться к более сложной работе в будущем, Пауль Баух остается со своими анархическими фантазиями и тем самым всему вредит. Но Пауль Баух — не только персонаж, заслуживающий критики,— от него исходит обаяние значительной, полной сил личности. Зритель знакомится с человеком, духовный облик и своеобразный характер которого остается в памяти. Браун показывает прежде всего, что этот персонаж, с которым зритель не может себя идентифицировать, действует на свое окружение не только разрушительно: его «дикие», спонтанные действия тормошат членов бригады, побуждают их стремиться к лучшему. Вся пьеса строится вокруг этой центральной фигуры, которая потребовала от автора фантазии и изобретательности. Другие образы очерчены с меньшей силой и выразительностью. Наряду с такими героями, как Штейнерт в «Кацграбене» и Ганна Тайнц в «Невесте голландца» Э. Штриттматтера, как Флинц и Вейпер в пьесе

Байерля «Фрау Флинц», Мориц Тассов в одноименной пьесе Хакса, отвальщик Пауль Баух относится к самым поэтичным образам, созданным драматургами ГДР.

Для развития драматургии ГДР было программным то обстоятельство, что на трудном первом этапе она опиралась на творчество таких крупных социалистических драматургов, как Б. Брехт и Ф. Вольф. Оба эти художника с их несхожим сценическим опытом и разными эстетическими взглядами сыграли важнейшую роль в становлении многих молодых авторов. Различие в эстетическом кредо обоих писателей с самого начала ориентировало новую драматургию на использование разнообразных средств и форм сценического построения. Правда, вскоре стало очевидным, насколько трудно отражение нового в жизни общества. Чтобы охватить новые формы человеческого общежития, необходимы были новые эстетические поиски, новые способы. Найти их было непросто. Нужно было множество экспериментальных попыток, множество пьес, уровень которых остался неудовлетворительным. Но зато в 60-е годы возник ряд сценических произведений, которые определили облик новой драматургии ГДР. Это развитие связано с именами Хакса, Мюллера, Штриттматтера, Байерля, Заковского, позднее также Керндля, Хаммеля, Брауна. Эти драматурги, при всем различии их художественной манеры, стремились создавать искусство, которое помогало бы человеку найти себя и свое место в мире, облегчало бы ему повседневную жизнь. В этом они видели обязательный элемент той новой красоты, без которой немыслимо искусство социалистического реализма.

Глава тридцать восьмая

ГЕЛЬМУТ БАЙЕРЛЬ

Гельмут Иоганнес Байерль родился 23 декабря 1926 г. в городе Румбурге, на территории современной ЧССР, в семье учителя гимназии. Годы учения Байерля совпали с господством фашистского режима. В 1944 г. он был призван в армию, в этом же году, оправившись от ранения, вместе с коммунистом А. Лоренцом дезертировал из гитлеровских войск. После войны Байерль становится сельскохозяйственным рабочим, одновременно учится. Закончив курсы русского языка в Галле, он углубленно изучает славистику, становится преподавателем русского языка, доцентом. В 1955 г. Байерль поступает в Литературный институт имени И. Бехера в Лейпциге, изучает марксистско-ленинскую философию, теорию и историю литературы. Особенно большое впечатление, по его собственному признанию, производит на него творчество Б. Брехта, Вс. Вишневского, Шона О'Кейси, В. Маяковского.

После окончания в 1957 г. института Г. Байерль работал в одном из лейпцигских издательств. В этот период он написал, в частности, пьесы: «Дорожный указатель» (1953), «Три ошибки Себастьяна Фюнфлинга» (1953), «Спор об Иоганне Себастьяне Бахе» (1954). Пьеса «Дознание» (1957) стала первым зрелым произведением молодого драматурга. Прочитав ее, выдающаяся немецкая актриса Е. Вайгель, возглавившая после смерти Б. Брехта «Берлинер ансамбль», предложила талантливому автору написать пьесу с ролью для нее. Одновременно он был приглашен работать в театре в качестве заведующего литературной частью.

В период работы в театре Байерль перевел ряд пьес (в частности, «Пучину» Островского, пьесы Шона О'Кейси); переводческую деятельность драматург расценивал как важнейшую ступень в своем художественном развитии, как школу мастерства.

В творческой эволюции Байерля работа в «Берлинер ансамбль» имела особое значение: именно здесь он сформировался как художник и создал свою лучшую пьесу — «Фрау Флинц». За это произведение он был удостоен Национальной премии (1961).

Как все произведения, построенные по принципам брехтовской драматургии, дидактическая пьеса Байерля «Дознание» подчеркнуто рационалистична. Интеллектуализм пьесы выражен, в частности, в требовательной апелляции автора к разуму и чувству читателей и зрителей, в стремлении способствовать их духовной активности.

В пьесе обсуждается вопрос на первый взгляд малопримечательный: принять или нет в сельскохозяйственный кооператив пожилую крестьянскую чету, которая год назад эмигрировала в ФРГ и вновь вернулась в родное село. Начинают выяснять причины, побудившие супругов совершить предосудительный поступок. Чтобы предостеречь зрителя от формального подхода к решению этого и других возникавших в ходе действия вопросов, хор детей — очуждающий элемент в пьесе — предупреждает: «Но мы просим следить за поведением актеров критически, находить его странным, обращать внимание на коллектив и руководство».

Для интенсивного движения сюжета Г. Байерль использует столкновение сильных характеров: председателя кооператива, в прошлом ра-

бочего-слесаря, городского человека, не знающего тонкостей сельского хозяйства, но преданного идее социалистического преобразования немецкой деревни, и крестьянина-единоличника, труженика и неплохого человека, симпатизирующего идее коллективизации, но остающегося за ее пределами из-за непонимания некоторых политических задач времени.

Основной коллизией становится поединок идей. На сцене разыгрывается «театр в театре»; виновники возникшего конфликта несколько раз проигрывают сцену, побудившую крестьянина с женой уехать на Запад, освещая это событие с различных точек зрения. А члены кооператива, превращенные в зрителей, пристрастно обсуждают проблему с позиции каждого героя. Когда вопрос кажется запутанным до предела, а путь до его решения бесконечно далеким, у зрителей — членов кооператива — возникает идея проиграть знакомую сцену в ином варианте, заменив председателя другом крестьянина Бенно, который легко, без принуждения доказывает единоличнику целесообразность вступления в кооператив. Истина найдена, но тут же возникают новые проблемы, и этим Байерль хочет показать непрерывность движения общества в ГДР к социальному прогрессу.

Пьеса «Фрау Флинц» (1961) посвящена первым шагам ГДР на пути к социализму. «Фрау Флинц» была создана по заказу Е. Вайгель. «Сразу же после моего необдуманного и восторженного „да!“,— вспоминал писатель,— начались трудности: ...современная пьеса, роль для Вайгель, брехтовский театр...» [1].

Уже в ранних пьесах, написанных для репертуара самодеятельных театров, Г. Байерль отдавал предпочтение комедийным формам. Его пристрастие к комедии весьма отчетливо проявляется и в пьесе «Фрау Флинц». Комизм этого произведения рождается из самой сущности народного характера главных героев (фрау Флинц и Фрица Вейлера), а также из создания парадоксальных ситуаций (например, фрау Флинц с «Манифестом Коммунистической партии» в руках в роли защитницы капиталиста Неймана на профсоюзном собрании).

Конфликт пьесы возникает в результате резкого столкновения двух мировоззрений: отжившего, старого, отражающего уклад жизни в буржуазном обществе, и нового, передового.

Переселенка Марта Августа Вильгельмина Флинц, глубоко усвоившая жестокий характер капиталистического государства, оказалась в 1945 г. вместе со своими пятью сыновьями в Восточной зоне Германии. Весь прежний житейский опыт убеждал ее в одном: государство враждебно бедным людям, ведь только беспрерывная, полная хитрости «малая война» с гитлеровским режимом помогла ей сохранить сыновей во время второй мировой войны.

Но мудрость, почерпнутая в антагонистическом обществе, оказывается бесполезной в новых условиях. Байерль прослеживает эволюцию отношения героини к новому государственному строю, используя такой принцип брехтовского театра, как «накопление неясностей, пока не наступает полная ясность» (переход количества в качество) [2].

Фрау Флинц убеждена в том, что мир неизменен и, следовательно, ее опыт годен на все случаи жизни. В результате она и не подозревает, как безрассудно защищать сыновей от государства, которое предоставляет и гарантирует трудящимся все права. Понять диалектику времени и характер новой жизни заставляет героиню разрыв с детьми, которые сами, один за другим уходят от нее на службу новому строю.

Плодотворно использует Г. Байерль для характеристики своей героини и другой принцип типизации брехтовского театра: «очуждение как понимание (понимание—непонимание—понимание), отрицание отрицания» [3].

---

[1] *Baierl H.* «Frau Flinz».— Sonntag. 1972, 23. Jan., S. 3.
[2] *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 116.
[3] Там же, с. 115.

ГЕЛЬМУТ БАЙЕРЛЬ

Фотография

Чтобы сохранить детей возле себя, Флинц идет на хитрости, оборачивающиеся против нее же. Она заставляет сыновей целыми днями сидеть дома и вырезать для продажи щелкунчиков. Но в одном из вечерних кафе, где они обычно предлагали посетителям товар, их застал рабочий патруль во главе с полицейским-коммунистом Клаузе. У Флинцев рабочих удостоверений не оказалось, и это означало, что они живут спекуляцией. Чувствуя опасность, фрау Флинц бросается на «защиту» своих мальчиков. Но хитроумные доводы Флинц приводят к совершенно неожиданному результату. Ее сын Иозеф намерен попытать счастья на стройке. Такой исход поединка с представителем новой власти потрясает фрау Флинц. Этот же эпизод становится и первой ступенью на ее пути к политическому прозрению.

Сцена, в которой Флинц стремится уберечь сыновей от влияния профсоюзов,— одна из самых сильных в комедии. Опираясь на опыт жизни в гитлеровской Германии, мать хочет показать сыновьям демагогический характер этой организации и, кстати, защитить перед лицом народа «доброго» фабриканта Неймана, в квартире которого она жила и которому считает себя обязанной. Она появляется перед профсоюзным активом во всеоружии, держа в руках «Манифест Коммунистической партии». Завладев вниманием присутствующих, фрау Флинц обращается к Вейлеру с вопросом: «Писал ли это господин Маркс? Разве написано, что господин Нейман классовый враг? Написано здесь это или нет?».

Реакция присутствующих не сбивает с толку хитрую Флинц — «малая война» с государством имеет свою стратегию и тактику. Она просит собрание разрешить ее мальчикам обойти все цеха завода и спросить у каждого рабочего, является ли господин Нейман эксплуататором. И снова «мудрость» Флинц оказывается несостоятельной. В результате опроса выясняется, что все рабочие считают Неймана эксплуататором, в чем убеждают и ее сыновей.

После того как ее оставляют все сыновья, фрау Флинц находится в тяжелом душевном состоянии. Осмыслить происходящее, понять сложив-

шуюся историческую обстановку в Восточной Германии ей помогает Фриц Вейлер — коммунист, великолепный организатор, душевный человек — один из самых ярких персонажей пьесы.

В конце героиня впервые предстает перед зрителями счастливой, и такой поворот выглядит не искусственным: здоровое, народное начало, заложенное в ней от рождения, помогает Флинц отказаться от старых взглядов.

Образ фрау Флинц великолепно воплотила на сцене «Берлинер ансамбль» Елена Вайгель. Пьеса, отражавшая актуальную проблематику времени, стала большим событием в театральном мире ГДР. Зрители подметили нечто общее в характерах Флинц и матушки Кураж (героини пьесы Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети»), хотя Байерль полемически подчеркивал и различия между ними. Кураж навсегда теряет своих детей, потому что она не может отказаться от привычных воззрений на войну как на кормилицу людей ее профессии. Флинц теряет своих сыновей, чтобы в конце пьесы обрести их вновь, родными вдвойне: по крови и убеждениям. Обрушившиеся на маркитантку несчастья просвещают не ее — она до конца остается верна своим взглядам,— а зрителей[4]. Флинц идет по тяжкому и горькому пути познания, но он приводит ее в конце концов к счастливому финалу. По отношению к Кураж зрители занимают стабильно очужденную позицию — она не вызывает сочувствия в самые трагические минуты. Байерль изображает Флинц, отступая, где этого требовал авторский замысел, от очуждающей характеристики. Поэтому Флинц воспринимается в начале и конце пьесы поразному.

В 1966 г., когда ГДР готовилась к празднованию 50-летия Октябрьской революции, Г. Байерль, знаток русской советской литературы, обратился к «Мистерии-Буфф» В. Маяковского. Драматург использовал известное высказывание Маяковского о том, что его пьесу надо рассматривать как «дорогу», а «пейзаж» надо заполнять при каждой новой постановке злободневным содержанием.

Байерль решил взяться за проведение эксперимента, заведомо сложного и рискованного: наполнить новым историческим содержанием («вариант для Германии») готовую модель пьесы Маяковского. Риск был осознанным, но едва ли Г. Байерль предвидел все трудности, которые встали на его пути при реализации этого замысла.

Как же развивался сюжет в рамках «варианта для Германии»? От «всемирного потопа» второй мировой войны и «красных волн» Советской Армии спасаются на краешке земли «чистые», т. е. фашисты и их пособники-капиталисты, и «нечистые», обманутый немецкий народ. Вал нарастает. Военные преступники, нацисты, крупные капиталисты улетают в западном направлении на ракете У-2. «Нечистые» спасаются, хватаясь за облака, которые уносят их в рай, обиталище немецких классиков-идеалистов, но чувствуют себя в нем неуютно: здесь нет ничего «материального», в том числе еды. «Нечистые» мгновенно прозревают, когда видят рядом с почетными местами великих мыслителей фашистских преступников, а в отдалении — контуры Бухенвальда. Вывод, сделанный из последствий войны, заставляет простых немцев отказаться от позиции пассивных наблюдателей и взять в свои руки судьбу родины. Прямо на обломки третьего рейха сваливаются они с неба и создают на месте руин государство, в котором торжествует добро и справедливость. Социалистическая родина предстает как идеал, к которому всегда стремился трудящийся народ Германии.

Следующая картина происходит уже на земле и лишена иносказательности. Яркий свет машины времени освещает те «станции», которые представляются автору этапными в истории ГДР: борьба с последствиями фашистского господства, героизм рабочих и крестьян, продемонстри-

---

[4] См. полемику Б. Брехта с Ф. Вольфом о Кураж в кн.: *Вольф Ф.* Искусство — оружие! М., 1967, с. 170—174.

рованный в ходе строительства социалистического государства, формирование новой морали, новых традиций.

Чтобы вдохнуть жизнь в этот сложный механизм символов и иносказаний, нужны были изобретательность и талант. В постановке театра «Фольксбюне» в Берлине (премьера состоялась 5 апреля 1967 г.) наиболее целостное впечатление зрители получили от первых двух картин. Этому способствовали удачно найденные символы, перебрасывающие невидимые ассоциативные мостики между происходящим на сцене и прошлым Германии.

Следующая пьеса Г. Байерля «Иоганна из Дёбельна» (1969) тоже парабола. Как и в «Святой Иоанне скотобоен» Брехта, здесь переосмысляется образ героической девушки, но уже с позиций нашего времени. Пьеса должна была поставить проблемы, актуальные и важные, с точки зрения писателя, в 60-е годы: какова тенденция развития социалистических отношений на ведущих предприятиях страны и могут ли в социалистическом обществе возникать драматические коллизии. Байерль совершил поездку на один из передовых заводов, чтобы познакомиться с трудовыми буднями современного предприятия и выявить ситуации, из которых мог бы возникнуть конфликт. В присланном коллективу «Берлинер ансамбль» письме Г. Байерль окончательно фиксирует идею произведения: «Конфликта для пьесы при всем желании отыскать не удалось... Появилась идея написать пьесу, конфликт которой в том, что он не возникает» [5].

Фабула пьесы построена по принципу нарастающего напряжения. Иоганна Дейке приехала в Дёбельн с намерением стать человеком, шагающим в ногу со своим временем. У входа на завод она прочла лозунг, который становится ее девизом: «Завод нужен каждому, каждый нужен заводу». Героиня пьесы доброжелательна, мила и крайне наивна, и эти свойства ее характера намеренно подчеркнуты автором, чтобы вызвать ассоциации с Орлеанской девственницей и чтобы заставить зрителя взглянуть на мир «очужденно» — глазами героини. Иоганне поручают отнести домой бывшему служащему завода Паулю Лобштетту пенсионное свидетельство. Желая доставить радость пожилому человеку, она покупает для него на собственные деньги цветы. Но, против всех ожиданий, поздравления Иоганны приняты хмуро, свидетельство отбрасывают, а цветы рвут.

Иоганна теряет душевный покой. Рассказ директора завода Клейна о том, что Лобштетт, в прошлом возглавлявший предприятие, избрал неверный метод руководства и это чуть не привело к полному краху, кажется Иоганне попыткой директора скрыть собственную вину. Более всего тревожит девушку то, что незаслуженно обиженный человек долгие годы молча страдал. Для того, чтобы восторжествовали правда и справедливость, она решает принести себя, как Орлеанская дева, в жертву. Чтобы привлечь внимание общественности к делу Лобштетта, Иоганна намеренно наносит незначительный ущерб предприятию и предстает перед судом чести. Но, согласно авторскому замыслу, «...конфликт ...в том, что он не возникает». На суде выясняется, что Лобштетт был уволен справедливо, а действия нынешнего директора были верны. Назревший якобы конфликт оказался миражом. С точки зрения автора пьесы и режиссера М. Векверта, такое завершение этически оправдано. Героиня в результате «несостоявшего дела» потеряла свою наивность, зато приобрела жизненный опыт, который пригодится ей в будущем. Она убедилась, что нельзя людей мерить единой меркой, что движение — это всегда преодоление трудностей. Иоганна помогла и руководителям завода взглянуть на себя «со стороны» и сделать выводы общественного значения: главное — это не столько успех, достигнутый на сегодняшний день, сколько

---

[5] Цит. по: *Lennarzt K.* Der Charakter der Beziehungen zwischen Dramatikern und gesellschaftlicher Praxis in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft.— Beilage zu «Theater der Zeit», 1971, N 6, S. 9.

гарантия его в будущем. Разгоревшаяся вокруг этого спектакля дискуссия показала, что интересный замысел пьесы все же не был полностью реализован[6].

В 1969 г. Г. Байерль совместно с Е. Габриловичем, известным советским кинодраматургом, приступили к написанию сценария по книге А. Куреллы «На пути к Ленину». «Это было,— вспоминал Габрилович,— счастливое содружество... Да, мы писали дружно — наши вкусы сошлись. И наше понимание книги немецкого писателя и философа Альфреда Куреллы, которую мы экранизировали,— полностью совпало» [7].

Задачи, вставшие перед авторами, были в достаточной степени сложными и ответственными. Предпринималась одна из первых в ГДР попыток воспроизвести в фильме образ вождя революции. Было важно также не повторить в сценарии того, что известно по другим работам, ведь образ В. И. Ленина воссоздавали лучшие кинематографисты, прежде всего советские.

В центре киносценария образ молодого человека из буржуазной семьи Виктора Клейста, который примкнул к революционному движению в Германии 20-х годов из романтических побуждений. Кульминацией произведения является встреча героя с В. И. Лениным. Беседа с вождем помогла Виктору понять смысл и тактику борьбы в условиях, когда революция в Германии шла на убыль.

Черпая материал из книги А. Куреллы, Г. Байерль и Е. Габрилович отступали, где этого требовал художественный замысел, от ее сюжетной канвы. А. Курелла показывал в книге воспоминаний свой реальный путь в Советскую Россию. Сценарий выражал не столько «внешний путь» к В. И. Ленину Виктора Клейста, обобщавшего черты революционной немецкой молодежи 20-х годов, сколько духовно-интеллектуальные искания героя. Если у Куреллы материал изложен хронологически, что должно было означать непрерывность движения героя к Ленину, то в фильме композиция иная. Возвращаясь на родину в вагоне для бывших военнопленных, Виктор по-новому осознает задачи революционного развития и потому встречу с вождем мирового пролетариата считает не конечной целью, а началом сознательного пути. Эта идея реализуется в сценарии контрапунктивно: в форме прямого рассказа героя о событиях исторической важности, перевернувших его прежние представления, через изображение реальных эпизодов жизни Виктора, особенно его возвращения под видом военнопленного в Германию; через передачу глубоких внутренних переживаний героя.

Фильм, созданный Г. Рейшем и Г. Фишером на киностудиях ДЕФА и Мосфильм в год столетия В. И. Ленина, был удостоен Национальной премии ГДР.

По мотивам книги Куреллы Байерль создал и пьесу «Долгий путь к Ленину», она была поставлена коллективом «Дойчес театер» в Берлине в 1970 г.[8]

«Долгий путь к Ленину» означает путь молодого немецкого коммуниста к ленинизму, к зрелому революционному сознанию. В театральном варианте путешествие в Москву предпринимает не группа из трех человек, как в книге А. Куреллы, а один Виктор Клейст. О встрече Виктора с В. И. Лениным мы узнаем из беседы главного героя с Лазарем Шацким. Находясь под впечатлением недавнего свидания с вождем, Виктор «проигрывает» некоторые сцены, и зритель сам воссоздает — с помощью слова и действия актера — картины встречи героя с вождем мирового пролетариата.

---

[6] *Böhme I.* Wo keine Geschichte ist...— Sonntag, 1969, 27. Apr., S. 15; *Cwojdrak G.* Theater in Berlin.— Weltbühne, 1969, 15. Apr., S. 461—463; *Thurm B.* Altes Konflikt-Modell und neue Kollision.— Theater der Zeit, 1969, N 7, S. 20—23.

[7] *Габрилович Е.* [Предисловие к сценарию].— В кн.: Байерль Г., Габрилович Е. На пути к Ленину: Киносценарий.— Искусство кино, 1970, № 4, с. 154.

[8] Об этой пьесе см.: *Thurm B.* Der lange Weg zu Lenin.— Theater der Zeit, 1970, N 8, S. 31—34.

В последние годы драматург охотно обращается к жанру эссе, где излагает свои взгляды на современный театр и другие виды искусства. Так, в эссе «Автор в трех „медиях“»[9] определяются специфика и точки возможного соприкосновения и взаимообогащения трех видов искусства — телевидения, театра и кино.

Г. Байерль активно выступает во всех этих жанрах. В последующие годы им были созданы киносценарий «Вторая жизнь Ф. Г. В. Платова» (1972), сценическая поэма «...горжусь 18 часами» (1972), пьеса «Горлица» (1974), посвященная жизни сталелитейного комбината, сценарий к семичастному телевизионному фильму «Изобретение любви» (1976). Из печати вышли также книга прозаических работ «Головы, или Еще меньший органон» (1974) и сборник агитационных стихов «Рифмованные речи» (1977).

Оставаясь последователем Брехта, Г. Байерль выступает за возвращение театру больших эмоций. В его эссеистике ставятся и другие актуальные вопросы, в частности вопрос о герое нашего времени. Писатель убежден, что на современном этапе главным героем литературы попрежнему остается революционер, проявляющий себя уже не на баррикадах, а в повседневном труде. В создании произведений, воплощающих нашего современника, человека творческого труда, изображающих действительность социалистического общества в ее непрерывном развитии, Г. Байерль и видит свою задачу.

Mittenzwei W. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin; Weimar, 1969.
Müller-Waldeck G. Helmut Baierl.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Rödel F. Bewährung des Individuums in der Gesellschaft.— Neue Deutsche Literatur, 1969, N 10.
Schaumann G. «Mysterium buffo» von Helmut Baierl nach Majakowski.— Theater der Zeit, 1967, N 22.
Schmidt K.-H. Begegnung mit Autoren und Stücken.— In: Neue Stücke. Berlin, 1971.
Minetti H.-P. Thälmann, Hamburg 1923. Interview über Helmut Baierls Poem «...stolz auf 18 Stunden».— Sonntag, 1974, 18. Aug.
Wekwerth M. Johanna von Döbeln.— Theater der Zeit, 1966, N 13.
Дымшиц А. Л. Встречи на немецкой земле.— Лит. газ., 1964, 1 февр.
Райх Б. Снова на площади Брехта.— Театр, 1967, № 2.
Рыбаков Ю. От Берлина до Праги.— Театр, 1966, № 3.
Скаллер Р. С. Две «Мистерии-Буфф». В. Маяковский и Г. Байерль.— В кн.: Традиции и новаторство в современной зарубежной литературе. Иркутск, 1975, вып. 1.

[9] *Baierl H.* Autor in drei Medien.— Theater der Zeit, 1970, N 8, S. 4.

Глава тридцать девятая

ПЕТЕР ХАКС

Петер Хакс родился в 1928 г. в Бреслау (ныне Вроцлав) в семье адвоката, человека антифашистских взглядов. После второй мировой войны Хакс жил в Западной Германии, изучал в Мюнхене современную немецкую литературу, занимался театроведением, социологией, философией. В 1951 г. он защитил диссертацию «Пьеса бидермейера». Его позиция в 50-е годы была в значительной мере определена неприятием утвердившегося в ФРГ при Аденауэре политического климата и давления реакции на общественную жизнь. Под влиянием Б. Брехта и изучения марксизма Хакс все больше включает в круг своих размышлений социальные интересы народных масс. Увидев в социализме единственно возможный путь преодоления опасных конфликтов, грозящих миру, он покинул в 1955 г. ФРГ и стал гражданином ГДР. По его собственным словам, предпочел «помогать строительству социализма, а не растрачивать свои литературные способности на мучительную и бесполезную борьбу с фашистским государственным аппаратом и с системой, подчинившей себе и сферу культуры» [1]. С 1960 г. в течение трех лет Хакс работал в «Дойчес театер» в Берлине, а с 1963 г. посвятил себя целиком художественному творчеству. Его произведения отмечены премиями имени Лессинга, имени Ф. К. Вайскопфа, а также Национальной премией ГДР.

Хакс известен прежде всего как драматург, хотя выступал также с содержательными литературными эссе [2], писал книги для детей — «Воздушная яма» (1956), «Темница в башне» (1962), «Филип и летающая принцесса» (1965), «Кошка моет автобус» (1972), «Мета Морфоза и сказки для куклы Клаудии» (1975), переводил произведения Аттилы Иожефа, шведского поэта К. М. Бельмана, Шона О'Кейси, Дж. М. Синга, был автором популярных песен, стихов (в том числе для детей) и эпиграмм: «Блошиный рынок» (1965), «Песни из пьес» (1968), «Альбом стихов» (1972), «Песни, письма, стихи» (1974). Однако именно пьесы приносили ему как самый большой успех, так порой и самую серьезную критику.

Путь Хакса-драматурга отчетливо делится на два периода. В 50-е годы, живя в Западной Германии, Хакс писал пьесы в духе народной комедии, близкие в то же время Брехту. В них он пытался разрушить традиционные штампы в трактовке взаимоотношений между верхами и низами в классовом обществе, утвердить более обоснованные представления о механизме власти и пружинах общественного мнения, показать плебейскую позицию как образец настойчивости в защите своих социальных интересов. Он делал это, как объяснил впоследствии в своих статьях, на основе бескомпромиссного отклонения аристотелевской теории драмы и столь же абсолютного приятия драматургических принципов Брехта. В соответствии с этим «стратегию» воздействия на зрителей он определял как «соединение понимания с волнением, вызванным жизнью; радости понимания — с проистекающей отсюда активностью» [3] и широко пользовался брехтовской техникой очуждения. Он не воспринял, однако,

[1] *Hacks P.* Kurzer Protest.— Theater der Zeit, 1958, N 11, S. 16.
[2] Большей частью опубликованы в журналах «Neue Deutsche Literatur», «Sinn und Form», «Theater der Zeit».
[3] *Hacks P.* Das realistische Theaterstück.— Neue Deutsche Literatur, 1957, N 10, S. 96.

ПЕТЕР ХАКС

Фотография

форму брехтовской параболы, предполагавшей наличие публики, способной учиться и желавшей учиться. Не рассчитывая найти в ФРГ 50-х годов массового зрителя, испытывающего интерес к подобной драматургии, Хакс предпочитал писать исторические пьесы на уже знакомые сюжеты. Широкоизвестная сюжетная схема давала ему возможность просвещать зрителей, рассеивать иллюзии, разрушавшиеся от столкновения привычных сюжетных ходов с очужденным их воплощением. Сценическое действие обогащалось множеством сатирических, комических, гротескных ситуаций, текст наполнялся игрой слов и намеками, что позволяло самым неожиданным образом ставить частное происшествие в связь с общественными закономерностями современности.

В первой своей опубликованной пьесе «Герцог Эрнст, или Герой и его свита» (1953) Хакс переосмыслил вошедшую в одну из немецких народных книг легенду о славном рыцаре, несправедливо обвиненном императором в предательстве. Совершив ряд невероятных подвигов в дальних экзотических странах, герой возвратился затем на родину. Как вспоминал впоследствии Хакс, написать эту пьесу его побудило чувство возмущения. «Моим представлениям о естественных взаимоотношениях между людьми,— писал он,— слишком явно противоречила мещанская мораль, разрешившая этому благородному витязю ввергать народы в войну, а лю-

дей — в горе, помышляя при этом исключительно о себе. Меня возмутило невинное безразличие, с которым он относился к гибели представителей низшего сословия, и болтливая жалостливость, с которой он отмечал любой поворот к худшему в собственной судьбе, короче говоря, неприкрытая классово обусловленная ложь всех отношений этого героя, описанного автором с преданностью и почтением» [4].

Хакс создал пьесу критически-просветительского характера. Культ героя, процветавший в прусско-немецкой историографии, доведенный до абсурда фашизмом и уже в те годы постепенно реставрировавшийся Аденауэром, был показан Хаксом в своей обнаженной социально-политической функции: подвиги герцога Эрнста служили защите системы эксплуатации и угнетения.

Сутью произведения было не воссоздание исторической эпохи с ее противоречиями, но все же относительно прочными общественными отношениями, и не создание характеров, чьи реакции и поступки управляются относительно устойчивой системой норм поведения. Воспроизведенное Хаксом на сцене историческое состояние было моделью, обнажавшей социальные закономерности. Искусство автора направлено поэтому на то, чтобы со всей возможной прямотой и одновременно остроумно и неожиданно показать поведение героев как управляемое интересами власти и собственности.

Вторая пьеса Петера Хакса «Открытие индийского века» (1954; в 1972 г. новый вариант под названием «Колумб, или Мировая идея на корабле») опровергает идеально-рационалистическую концепцию прогресса и призвана объяснить сложное сочетание идеальных и социальных стимулов человеческих действий. Ставится вопрос о роли разума. Его защитником в пьесе выступает Колумб, стремящийся на практике доказать верность представления о шарообразной форме Земли. Путешествия в Индию для него, таким образом,— реализация математической, по его представлениям, исключительно математической идеи. В спорах со своими противниками и сторонниками, врагами и помощниками он начинает понимать, однако, что всякое крупное научное открытие так или иначе затрагивает социальные интересы определенных кругов. Эти интересы в конце концов и определяют возможность и характер реализации научной истины. Разум может практически способствовать общественному прогрессу лишь тогда, когда он способствует осуществлению интересов прогрессивного в данный период класса. Нельзя понимать прогресс как прямое движение к идеалу. Находясь перед осуществлением своей цели, Колумб констатирует: «Было трудно продвинуться так далеко. Идею и ее осуществление разделяет нечто большее, чем пространство и время. Я не жду, что моему взору откроются светлые перспективы, и не радуюсь своему успеху. Этот индийский век, век золота и стяжательства, не похож на тот век разума и добродетели, чей образ наполнял успокоительной силой мою душу... Я бы с радостью начал иной век, но очевидно, что если мне суждено начать что-то, то только этот. Единственная доступная человеку форма вечности — хоть немного продвинуть вперед свое время» [5].

Следующие пьесы Хакса исследуют роль общественных интересов в судьбе отдельного человека. Личность и ее социальное положение приведены в них в такое взаимодействие, что социальные интересы оказываются в конце концов естественным стимулом поступков и единственным принятым критерием оценок.

Мотивы пьесы «Битва при Лобозице» (1955) Хакс почерпнул из биографии XVIII в. «История жизни и приключений бедного человека из Токенбурга», написанной У. Брекером. Это история бедняка, обманом завербованного в прусскую армию во время Семилетней войны и сбежав-

---

[4] *Hacks P.* Die Entstehung des «Herzog Ernst».— In: Eröffnungen: Schaiftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin; Weimar, 1974, S. 147.
[5] *Hacks P.* Theaterstücke. Berlin, 1957, S. 205.

шего с поля боя под Лобозицем (1756). Драматическая коллизия пьесы основана на одном признании героя, не играющем существенной роли в «Истории жизни». Превращенный в солдата-наемника, Брекер говорит, что, несмотря ни на что, любит завербовавшего его офицера Маркони. Противоречие между субъективными чувствами и объективными отношениями, в которых находятся Брекер и офицер Маркони, определило проблематику пьесы Хакса.

Драматургический центр пьесы образует «жизненная идея» лейтенанта Маркони. Он не признает традиционной для прусской армии жестокой бездумной муштровки. Задача для него состоит в том, чтобы «превратить естественную ненависть солдат к офицеру в противоестественную ненависть к врагу». Поэтому он требует, «чтобы современный офицер имел человечные взаимоотношения с подчиненным», и бьется об заклад со своим начальством, что достигнет дрессировкой сердца большего, чем военной муштрой.

Остроумно освещая проблему с разных сторон, пьеса показывает, как «человечные» отношения между солдатом и офицером, основанные со стороны лейтенанта на социальном расчете, а со стороны Брекера на «заблуждении любви», взрываются обострившимися классовыми противоречиями и на их место приходят новые отношения, прямо определенные социальными интересами. Постепенное высвобождение солдата сопровождается утратой власти его угнетателем. На сцене изображено одурачивание и освобождение из пут обмана, причем таким способом, что для зрителя становятся очевидными и техника воздействия лжи, и трудности, и необходимость бунта. Цель автора состоит в разоблачении демагогического обращения к чувствам угнетенных; кроме того, он хочет ясно показать, что «маленький человек» должен брать пример с господ по крайней мере в одном отношении: он должен учиться действовать, исходя из собственной выгоды.

Комедия Хакса «Мельник из Сансуси», поставленная в 1958 г., также посвящена постепенному разрушению верноподданнического духа и распатыванию буржуазной идеологии. Она дает социологическую интерпретацию старого анекдота: потревоженный шумом мельницы вблизи своего замка Сансуси прусский король Фридрих II велит ее остановить. Он отменяет, однако, свое решение, потому что знающий закон мельник указывает на утвержденное королем право — передать дело в суд, находящийся в Берлине. Пьеса, мотив которой был подсказан Хаксу Брехтом, противопоставляет этому анекдоту, идеализировавшему историческую роль прусского короля, общественный механизм, приведенный в движение социальными интересами. Согласие короля подчиниться закону разоблачено как идеологический трюк: Фридрих II создает себе, руководствуясь внутри- и внешнеполитическими соображениями, репутацию законопослушного монарха. Однако столь же сомнительна оппозиционность настаивающего на своем праве мельника. Органично звучащую в анекдоте угрозу передать дело в суд Фридрих II буквально выколачивает из него. Обращение к буржуазной законности со стороны мельника в данном случае есть лишь уловка человека, который норовит выполнить все предъявленные ему требования, чтобы таким образом выслужиться. И, наконец, сам исход судебного дела иллюзорен. Потому что, уступив явным образом мельнику, разрешив ему продолжать молоть муку, король в то же время делает это невозможным: он отдает приказ забрить в солдаты его батрака.

Общественные идеалы и моральные добродетели служат в исторической картине, набросанной Хаксом, лишь средством для достижения эгоистических интересов персонажей, типизированных в такой степени, что за ними легко угадываются представляемые ими классы. Снижение социальных претензий до уровня реальности, буржуазной идеологии — до буржуазных интересов проведено в пьесе с большой тонкостью и остроумием, и происходящее на сцене разоблачение социального механизма приносит зрителям удовольствие и интеллектуальное наслаждение. В то

же время поставленная Хаксом задача — показать иррациональность идеологических штампов изображением лежащих в их основе социальных функций — делала особенно трудным воплощение общественной роли личности, а тем самым и роли субъективного фактора в истории.

Эти трудности наглядно проявились в опубликованной Хаксом в 1957 г. обработке «Детоубийцы» (1776) Г. Л. Вагнера. В пьесе, созданной в эпоху «бури и натиска», наглый офицер-дворянин соблазняет девушку из буржуазной семьи. Затем, несмотря на то что что ее достойное поведение заставило героя призадуматься, другой офицер путем низких интриг превращает ее в детоубийцу. Трагедия девушки трактуется в пьесе Вагнера как торжество буржуазной нравственности над аморальностью феодальной знати и внушает зрителю мысль, что буржуазная нравственность может преобразовать общество.

Моральную проблематику этой пьесы Хакс превратил в политическую. Он судит поступки своих героев не по их добродетельности или разумности, а по их социальным целям. Он не поднимает оружия в защиту оскорбленной невинности против феодального произвола и не разделяет убеждения Вагнера, что истинная любовь может преодолеть социальные преграды и что поэтому возражения против так называемого мезальянса неразумны как с точки зрения феодальных, так и с точки зрения бюргерских предрассудков. Для Хакса попытка брачного союза между девушкой из мелкобуржуазного сословия с офицером-феодалом бессмысленна потому, что она основана на подавлении объективных интересов обоих партнеров. Поле деятельности героев в пьесе, по существу, ограничено их социальными интересами. Это влияет на характер изображения, ибо тем самым сбрасывается со счетов способность человека не признавать интересы своего класса своими собственными. Не учитывается также и то, что понимание ограниченных классовых интересов может иметь различные, а порой и противоположные общественные следствия, так как интересы класса могут находиться в весьма разнообразных отношениях с общественным прогрессом, ведущим в конечном счете ко всеобщему равенству и свободе. Естественно, что в образах буржуа из пьес Хакса не могла отразиться поэтому прогрессивная историческая роль буржуазии в XVIII в. Изображенное Хаксом общество представало как социальное состояние, подлежащее полному отрицанию.

Переезд Хакса в ГДР, новая публика и связанные с этим новые художественные задачи привели к постепенному углублению проблематики его пьес. Начиная с первой половины 60-х годов можно поэтому говорить о новом периоде его творчества. Преобладавшая до сих пор критическая тенденция была потеснена стремлением автора показать социалистическому зрителю будущее, т. е. создать образ свободного, широко чувствующего, взыскательного, но и стремящегося к наслаждению человека. Хакса интересовала теперь не столько детерминированность личности механизмом социальных отношений в классовом обществе, сколько изображение театральными средствами «индивидуального фактора», оказавшего влияние на общественный прогресс.

Переходной для Хакса явилась поставленная в 1960 г. пьеса «Заботы и власть», существующая в трех различных редакциях. Она построена еще отчасти как пьеса с обнаженными социальными тенденциями. Действие происходит в 1956—1957 гг. среди рабочих, профсоюзных и партийных деятелей небольшого промышленного городка в ГДР. Сюжет моделирует в упрощенной форме одно из возможных противоречий социалистического производства: фабрика плохо брикетирует уголь, но, так как объем производства большой, рабочие хорошо зарабатывают. Рабочие же расположенной невдалеке стекольной фабрики, вынужденные иметь дело с продукцией недобросовестных соседей, зарабатывают мало. Это противоречие отражается в любовных взаимоотношениях между «богатым» рабочим с брикетной фабрики и «бедной» работницей со стекольного производства.

Разрешить поставленную в пьесе проблему помогает теперь не только выяснение социальных интересов. Конфликт разрешает любовь. Она поднимает рабочего Макса Фидорру на новую высоту, дает ему силы разумно подойти к стоящему перед ним вопросу. Примечательно, что Хакс пытается представить происходящие на сцене события полными глубокого значения. Он использует элементы классической драмы (например, стихи), чтобы поднять современный материал на соответствующую высоту. По собственному признанию Хакса, ему не удалось ни убедительно воплотить попытку разрешения общественных проблем вмешательством любви, ни стилизовать в возвышенном классическом духе конкретную производственную коллизию.

В следующие годы он выступил с новой художественной программой. Обдумывая ее, он исходил из предпосылки, что для граждан ГДР важнейшим в истории является революция и что искусство в этой стране должно развиваться на прочном фундаменте созданных революцией общественных отношений. Ставшие реальностью социальные завоевания требовали от художника новой позиции. Хакс назвал ее позицией «классика» и определил как противоположность позиции «новатора» или «просветителя», которая была близка ему до сих пор. Главная суть позиции «просветителя» состоит в пропаганде нового, которое, однако, становится уже назавтра старым. Из-за несовпадения своего уровня понимания действительности с уровнем публики «просветитель» склоняется к тенденциозности. Его художественные возможности поэтому ограниченны. Позиция «классика», предпосылкой которой является прочность социалистического общества, характеризуется, напротив, гораздо большей раскованностью в изображении противоречий общественного прогресса и обостренным восприятием «хитростей» истории. Это соответствует изменившейся задаче и новым возможностям воздействия социалистического искусства. Новая задача состоит в гуманизации жизни, основу для которой создает революция. Новые возможности воздействия основаны на возрастающем взаимопонимании между автором и публикой. Усилия «классика» сосредоточены на поэтическом. От него требуется «артистичность, блеск, фантазия» [6]. Он стремится к изображению значительных поступков и характеров, считает возможным использование чудесного или помпезного, высоких средств художественной выразительности, в том числе и стиха. Очевидно, что Хакс отдаляется от Брехта. Во многом он учится теперь у Аристофана и Шекспира, ищет ценное для себя в классической испанской драме (Кальдерон), в венском народном театре, в опере. Он ссылается на опыт Эсхила, Гёте и Бюхнера.

Большой успех принесла Хаксу его обработка «Мира» Аристофана (поставлена в 1962 г.). Античная политическая комедия, в которой неприметному, но энергичному человеку удается, преследуя свои цели, ненароком перевернуть мир, причем победа огромного значения (человек прорывается «из необходимости убивать к свободе удовольствий» [7]) реализуется в форме комической и фантастической, доказывает для Хакса «возможность совпадения поэзии и борьбы» [8]. Произведение Аристофана настолько соответствовало художественной программе драматурга, что в обработке ему удалось, удачно актуализировав язык и обойдясь сравнительно немногочисленными вставками и сокращениями, выявить философскую общезначимость древней комедии, так же как и ее драматургическую напряженность.

Своей первой драмой Хакс иногда называет «Полли, или Баталия в бухте Блуутер» (поставлена в 1965 г.) — переработку продолжения «Трехгрошовой оперы» Джона Гея. В этой пьесе, открывшей театру широкие постановочные возможности, был выведен на сцену в качестве

---

[6] *Hacks P.* Das Poetische. Frankfurt a/M., 1972, S. 33.
[7] Ibid., p. 66—67.
[8] Ibid., p. 64.

главного героя человеческий тип, весьма характерный для новой художественной позиции Хакса. Разрываясь между восприимчивыми, высоконравственными в своем поведении индейцами и бессердечными, жаждущими лишь собственной выгоды белыми, урывая при этом свое от каждой из сторон, потому что она «чувствительна, как мимоза, и самостоятельна, как проститутка»[9], т. е. умеет любить и в то же время практически действовать, Полли обращает к добру ход событий на сцене, представленный автором и как объективный ход событий в мире.

В поставленной в 1965 г. современной политической комедии «Мориц Тассов» действие происходит в мекленбургском селе в сентябре 1945 г. Заглавный герой — свинопас. В 1945 г. он сбрасывает маску несмышленого глухонемого, в обличье которого прожил двенадцать лет нацизма, и раскрывается как необычный человек, воплощающий в себе множество ипостасей. Это и революционер, прогнавший помещика из его замка, и анархист-утопист, считающий само собой разумеющимся основание коммуны в отсталом, уединенном селе. Он мечтает об обобществлении наделов и всеобщем братстве, не заботясь о том, чтобы быть услышанным, и в то же время умело агитирует сельскохозяйственных рабочих, чтобы они осознали свои силы и свои права. Это страстная, восприимчивая, жизнелюбивая личность и одновременно эгоцентричный мироотступник, индивидуалист, сосредоточенный на своих потребностях и идеях: гений и сумасброд, пророк и шарлатан, человек, вызывающий уважение, и смешной чудак.

Политическим антагонистом Морица Тассова выступает коммунист Маттукат. Усвоив в борьбе против фашизма сложную диалектику исторического развития, он делает теперь все возможное, чтобы согласовать желаемое и практически необходимое, объективную неотвратимость и субъективные устремления, и сопротивляется поэтому политическому волюнтаризму Тассова. Он понимает, что коммунистический идеал, практическая политическая необходимость и непосредственные социальные потребности народа составляют то единство, которое должна учитывать партия в своей руководящей деятельности. Своей практической работой Маттукат, по возможности, стремится соответствовать этим требованиям.

Но и у Морица Тассова есть в пьесе своя правда в противовес Маттукату, хотя Тассов и показан как личность, которая реализует свои притязания, не обращая внимания на моральные нормы и общественные обязательства. Его жизненным правилом является изречение: «Только тот может еще считаться человеком, кто делает, что хочет, и который много хочет...». По внутренней логике пьесы сенсуализм Тассова предстает как человечность, как элемент будущего, который в принципе не дискредитирован и ошибками Тассова в практической жизни, даже тем, что объективно он поддержал врагов революции.

В следующие годы Хакс создал ряд пьес на мифологические сюжеты. Мифы не профанируются в них, как это часто бывало в XIX в., но воспринимаются с уверенным, ироничным и критическим подходом человека, усмотревшего в мифе духовную предысторию будущего. Это определяет и стиль произведений. Элементы народного театра оттеснены философской комедией, наиболее отчетливо реализовавшейся в немецкой классической литературе в «Амфитрионе» Клейста. Комедия Хакса «Амфитрион» (поставлена в 1968 г.) отчетливо обнаруживает его новую художественную концепцию. Сюжет античного мифа не изменен: Юпитер в маске полководца Амфитриона соблазняет его супругу Алкмену; полководец, приходящий порой в совершенное замешательство от появлений своего двойника, должен, наконец, примириться с тем, что в постели Алкмены был бог. Этот мифологический сюжет, служивший предысторией

---

[9] *Hacks P.* Stücke nach Stücken. Berlin; Weimar, 1965, S. 273.

рождения Геракла, много раз по-разному, с разными смысловыми акцентами варьировался мировой литературой. У Хакса в центре пьесы стоит Юпитер. Бог олицетворяет в пьесе «соединение и воплощение всех человеческих возможностей», он является «как совершенный человек среди реальных людей» и поэтому «вносит в мир нарушения и ускоряет его развитие, так как образ человеческого совершенства всегда будоражит и стимулирует действительность»[10]. В способности Юпитера давать и получать чувственное наслаждение выражается, по Хаксу, не ограниченная никаким общественным принуждением неискаженная человечность. Она резко противопоставлена образу жизни полководца Амфитриона, облеченного множеством обязанностей, зависящего от общественных установлений.

«Омфала» (1970) Хакса продолжает «Амфитриона» и по идеям и по материалу. Пьеса, рисующая эпизод из жизни Геракла, сына Юпитера и Алкмены, парадоксально заостряет тему любви: и Геракл, и Омфала меняют свой пол, потому что лишь таким образом могут удовлетворить свои чувственные потребности. В то же время драматургическая функция любовной линии ограничена по сравнению с «Амфитрионом»: Геракл не может замкнуть любовь в самой себе, отделить ее от внешнего мира. Ей грозит источающее яд, пожирающее людей чудовище Литиерс. Влюбленный Геракл должен поэтому вернуться к своей прежней, менее значительной роли: сын бога, он должен превратиться в героя. Это решение изображено, однако, не как отказ от стремления к совершенству, но как следствие необходимого в реальной жизни кружного пути, который приводит в конечном итоге к обществу, пребывающему в мире, к цветущей стране, к людям, которым ничто не мешает любить.

В опубликованной в 1973 г. пьесе «Адам и Ева» Хакс создал комический парафраз библейской легенды о грехопадении и изгнании из рая. В драматургически строгой и стройной пьесе Хакса миф о грехопадении интерпретируется как освобождение человека. Изгнание Адама и Евы из совершенства рая в несовершенную действительность, зависящую от их усилий, приближает героев по стоящей перед ними творческой задаче к богу. Поэтому они предстают как некая противоположность ангелу Габриэлю, мечтающему о совершенно устроенном и потому не подлежащем изменению мире, а также и черту Сатанаэлю, жаждущему абсолютно хаотичного и поэтому не способного к развитию мира. Интерпретация Хакса содержит в себе, таким образом, сложную диалектику человека и свободы. Человек зависит от условий своего существования. Он не может, однако, оправдывать себя ими. Ибо по-настоящему он живет именно тогда, когда пускается на «приключения жизни» по свободному решению, стремясь к идеалу.

В исторических пьесах гротескно-сатирического характера Хакс наглядно показывал действие политических механизмов власти в классовом обществе. Написанная на материале европейского средневековья, пьеса «Маргарита в Эксе» (опубликована в 1967 г.) раскрывала противоречие между любовью, с одной стороны, и одержимой местью, враждебной любви политикой — с другой. Это противоречие снималось, однако, указанием на возможность умной гуманной политики. Пятиактная драма «Прексаспа» (опубликована в 1975 г.), воспроизводившая эпизод из персидской истории, демонстрировала практику власти в деспотическом обществе.

В последние годы диапазон творчества Хакса все более расширяется. Он неутомимо экспериментирует, меняя не только материал, но и стиль, форму, манеру.

В 1976 г. Хакс написал пьесу для одной исполнительницы «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте». На протяжении пяти актов героиня пытается убедить себя, своего супруга (вместо

---

[10] Theater heute, 1968, N 3, S. 55.

него на сцене кукла), а заодно и публику в полнейшем несоответствии Гёте правилам хорошего тона, нравственности, благоразумия. Доводы госпожи фон Штейн, многолетней светской приятельницы Гёте, по-своему убедительны — в пределах ее кругозора. Но пропия замысла состоит в том, что будто в единоборстве, усилиями героини, из ее слов возникает невольно совсем иной образ — образ гения.

Усилия драматурга П. Хакса всегда были направлены на постижение общественно-важных отношений между людьми. Блестящий комизм сочетается в его пьесах с серьезно-трагическим содержанием. Начинавший как последователь Брехта, Хакс выработал постепенно собственную манеру и определил свой круг проблем, чем существенно обогатил общую панораму драматургии ГДР.

Görlich G. Das zentrale Thema: Zur Diskussion über das sozialistische Menschenbild in unserer Dramatik.— Neue Deutsche Literatur, 1963, N 1.

Kähler H. Überlegungen zu Komödien von Peter Hacks.— Sinn und Form, 1972, N 2.

Redeker H. Beobachtung oder Praxis.— Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1963, N 7.

Rohmer R. Peter Hacks.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Bd. 1. Berlin, 1974.

Trilse C. Antike und Mythos in Drama und Theater der Gegenwart. Greifswald, 1972.

Венгерова Э. В. Поэтический театр Петера Хакса.— В кн.: *Хакс П.* Пьесы. М., 1979.

Пронин В. Расскажи нам сказку...— Дет. лит., 1976, № 10.

Глава сороковая

ХАЙНЕР МЮЛЛЕР

Каждая его новая пьеса вызывала ожесточенные споры: «Выскочка», «Крестьяне», «Стройка», «Геракл 5», «Филоктет», «Гораций», «Женская комедия», «Макбет», «Цемент». Если к тому же вспомнить обработку гёльдерлиновского «Тирана-Эдипа», заново пробудившую в постановке Б. Бессона в «Берлинер ансамбль» интерес к античности, и не забывать либретто «Ланселота» для оперы П. Дессау, ставшей театральным событием и доказавшей безусловную жизнеспособность современной социалистической оперы, если упомянуть также и «Горизонт», веселую и когда-то, несомненно, актуальную пьесу, возникшую из постановки рабочего театрального коллектива, то станут ясны общие очертания творчества Мюллера и его важное место в драматургии ГДР. Даже там, где у читателей и зрителей рождаются возражения и сопротивление авторскому замыслу, пьесы Мюллера побуждают к мысли, заставляют представить себе таящиеся в его творчестве возможности.

У Брехта есть пьеса «Горации и Куриации». Брехт написал ее, следуя римскому сказанию о трех близнецах Горациях, которые решили своим поединком с тремя Куриациями войну Рима с городом Альба Лонга. Когда пали два Горация, повествует легенда, последнему удалось хитростью убить по одному раненых противников. Но его сестра, невеста одного из Куриациев, оплакивает смерть возлюбленного. Разгневанный брат пронзает ее мечом. Его обвиняют в убийстве сестры, однако народ помнит его победу над Куриациями. Брехт выбросил из легенды историю с убийством сестры и решением народа. Он создал своего рода стратегическую учебную пьесу о том, как уничтожить превосходящего противника, расчленив его силы на части.

В противоположность Брехту Мюллер поставил в центр своей пьесы убийство сестры возвратившимся победителем и опустил как стратегически-тактический аспект сюжета, так и вообще братьев Горация. Борьба у него происходит между одним Горацием и одним Куриацием. Главным в пьесе становится суд римлян, стоящих перед выбором — либо прославить победителя, либо приговорить убийцу. В конце концов суд принимает оба решения. Горация прославляют и обезглавливают. Потому что, как говорится в пьесе, слова должны оставаться чистыми: слова могут сделать вещи неузнаваемыми, а «неузнаваемое смертельно для человека».

Неузнаваемое смертельно... И все же при самом точном делении на вину и заслугу в пьесе обнаруживается известный остаток, определенное «но». Нужно ли было изменять до неузнаваемости легенду о трех близнецах, завоевавших Риму победу, и о приговоре народа, оправдавшего своим единодушием убийцу сестры, ради морали, которая принудила автора исключить эти события? Сомнительно, чтобы легенда в ее дошедшей до нас форме не могла служить сама по себе примером любви к праву. Для этой цели не стоило превращать ее в историю о прославлении победителя с заключительным кровавым приговором. Измененный конфликт заставляет вспомнить Клейста. Но поскольку Гораций отнюдь не был принцем фон Гомбургским, то и римляне не должны были реагировать еще более по-прусски, чем курфюрст Бранденбургский. И поскольку речь идет о чистоте слова: разве «заслуга» и «вина» действительно произно-

сятся на одном дыхании, как слова равные? Разве меч палача весит столько же, сколько и лавровый венок?

Слова из пьесы. Вложенные в уста действующих лиц. Врезанные в сцену, в ситуации. Но тут это особые слова. Они не вызывают мимолетной простодушной улыбки. Они исходят из горячей сердцевины пьесы. Они будоражат волю читателя, хотя не способны сразу поправиться, они требуют своим резким звучанием называть вещи своими именами — как заслуги, так и вину, напоминают самой своей жесткой несправедливостью о требовании Бехера показывать всего человека, как в его торжестве, так и в падении, в его свете и в его тьме.

Подобно П. Хаксу, Хайнер Мюллер (род. в 1929 г.) начинал как ученик Брехта. Позже каждый из них подчеркивал, чем они отличаются друг от друга и от великого мастера. Хакс пишет комедии, Мюллер — трагедии. Хакс черпает свои проблемы из противоречия между идеалом и жизнью, Мюллер — из соотношения истории и современности.

В 1957 г. Х. Мюллер выступил со своим первым произведением — радиопьесой «Поправка к плану», написанной совместно с Ингой Мюллер, умершей в 1966 г. С тех пор он написал больше двадцати пьес, обработок, сценических репортажей. И все же трудно пока говорить о его творчестве как о совершенно сложившемся. Написанное им кажется полем противоборства разных сил.

У Мюллера, в сущности, не было работ, которые можно считать опытами начинающего,— все его пьесы отмечены печатью несомненной оригинальности. Уже первые его драмы отличались необычайной выразительностью языка, строгой определенностью замысла, неожиданностью метафор и пафосом, сочетавшимся с гротескно-комическими обиходными ситуациями.

Помимо традиции Брехта, часто подчеркивалось значение для Мюллера ранней советской драматургии. Но, кроме того, очевидно родство его творчества с той линией немецкой трагедии, которая представлена произведениями Г. Л. Вагнера, Я. М. Ленца, молодых Гёте и Шиллера, Бюхнера, Г. Клейста, Ф. Гёльдерлина и прежде всего Х. Граббе.

Если П. Хаксу пришлось столкнуться с неразвитостью жанра комедии в немецкой драматургии, если у него не было в этом смысле как традиции, на которую он мог бы опереться, так и публики, привыкшей к восприятию комедийного жанра, то для Мюллера и тут все сложилось как раз наоборот. За спиной у Мюллера — великое наследие немецкой трагедии. В театре эту традицию никогда особенно не любили, делая отдельные исключения лишь для классики. Не были немецкие трагедии и «пьесами для чтения». Однако общее мнение всегда неизменно сходилось на том, что это великие произведения искусства [1].

---

[1] Между драматургией и театром в Германии сложились противоречивые отношения. Особенно обостренные формы они приняли в XVIII и XIX вв., когда театр не смог завоевать предначертанного для него Лессингом общенационального значения, а остался придворным или городским театром, неоправданно претендовавшим на большее. Классическая буржуазная эстетика предъявляла к этому театру высокие литературные требования, но вместе с тем отчасти отрицала специфику театрального искусства. Так, Гегель рассматривал театральное искусство в своей «Эстетике» не как самостоятельное искусство, а лишь как «внешнее» воплощение драматургического произведения.

Создание национального театра, в котором соединились бы (как это было в елизаветинском театре шекспировской эпохи) литературная традиция гуманизма с народным театром, на основе чего мог бы развиться новый тип театральной пьесы, концепция которой была заложена в «Фаусте» Гёте, не состоялось. Но Бюхнер и Граббе все же ориентировались на «шекспиризацию», на «бурю и натиск», на опыты Ленца, Вагнера, Клингера и молодого Гёте. Их пьесы жили стремлением к объединению драматургической литературы с искусством театрального представления, занимающего и развлекающего публику, позволяющего себе порой ослабить напряжение (в отличие от классических образцов драматургии) и избегающего строгого членения на высокое и низменное. Эти писатели искали соединения личных конфликтов и судеб с массовыми сценами.

Но эта богатая литературно-театральными новациями драматургия не нашла на протяжении XIX в. общественного и художественного отклика в театре с его несостоявшимися претензиями на национальное значение. Искомый синтез остал-

ХАЙНЕР МЮЛЛЕР

Фотография

Драматургия Мюллера литературна в лучшем смысле этого слова. Все у него ярко воплощено в языке: фабула, обстоятельства, характеры, поступки. Но Мюллер не считает актера и режиссера лишь интерпретаторами своих произведений, далек он и от того, чтобы рассматривать зрителя лишь как пассивного созерцателя, жаждущего развлечения и поучения. Мюллер оставляет пространство для искусства режиссера и актера, и подчас очень широкое пространство, допускающее свободное толкование конфликтов и образов. Он оставляет пространство и для зрителя, порой даже принуждая его к критическому восприятию показанного на сцене. Но литературно-языковая стихия его пьес такова, что не может быть «покрыта» театрально-постановочными средствами: при полном использовании театральности она не приглушает остроту диалогов и ораторский пафос слова — диалектическое сочетание, не всегда достигавшееся на практике при постановках пьес Мюллера.

Драматургия Х. Мюллера разнообразна. Она охватывает проблемы и темы, относящиеся к современности и к истории. Ему доступны трагическое и гротескное. В немецкой драматургии прошлого неоднократно повторялись попытки показать античный миф как поэтический идеал, про-

---

ся мечтой высокоодаренных, но обреченных на изоляцию драматургов, что приводило к странным художественным решениям в их творчестве. Эту трагическую коллизию преодолел Брехт, опиравшийся на революционное движение пролетариата. Революционно-пролетарская культура и искусство создали для него систему живых связей, стимулировавших его развитие. И все же идею «эпического театра» Брехт сформулировал исходя из литературы, она была направлена против господствовавших театральных вкусов. Несмотря на это, создание брехтовской системы, конечно же, представляло собой решающий шаг к диалектическому разрешению противоречий между драмой и театром. Театральная практика в условиях социализма, новая активная роль театра в создании социалистических отношений, постепенно воспитывавшие «зрительское искусство», толкали Брехта к дальнейшему развитию теории «эпического театра» в концепцию театра «диалектического». Здесь и приложили свои силы П. Хакс и Х. Мюллер, подчеркивавшие, каждый на свой лад, свое от Брехта отличие и в то же время связанные с его творчеством программой «диалектического театра».

тивопоставленный мрачному настоящему. Для Мюллера миф — это прежде всего сюжет из «ледниковой эпохи», из варварского прошлого человечества («Филоктет»). Проблемы современности, переход к социалистическому преобразованию действительности («Крестьяне», «Цемент»), изобилующее конфликтами утверждение социалистических отношений («Выскочка», «Стройка», «Женская комедия») Мюллер изображает как противоречивое, полное суровых испытаний движение вперед к коммунистическому обществу. Три времени — прошедшее, настоящее и будущее — интерпретируются им как сменяющие друг друга эпохи: антагонистическое классовое общество — строящийся социализм — коммунизм.

Новые взаимоотношения между прошлым (миф) и настоящим, находящиеся в разительном противоречии с литературной традицией, несут в себе множество проблем, выделяя Мюллера как драматурга, постоянно и упорно ориентирующегося на современность, упорно выступающего против войны, прославляющего гуманистическое значение труда.

«Поправка к плану» (первый вариант 1956, поставлена в 1958) — дидактически-эпическая пьеса о строительстве комбината «Шварце пумпе». На сцене появлялся коллектив людей, каждый из которых выступал как рассказчик. Они поднимались по очереди, чтобы описать происшедшие события и продемонстрировать реакцию на них. Уже в этой пьесе бросались в глаза лаконичный, тяготеющий к афоризмам язык и полнота детализированной, богатой конфликтами действительности.

Пьеса «Выскочка», написанная в то же время и поставленная впервые в 1958 г., изображает события первых лет послевоенного строительства. Когда пьеса появилась, она была воспринята как современная. С течением времени все яснее проступал, однако, контур исторической драмы, сосредоточенной на определенной фазе развития общества. Рабочие выступают в пьесе как субъекты, творящие историю, как характеры, к которым нужно относиться с глубокой серьезностью, как и к конфликтам, в которые они вступают. Интерес Мюллера был сосредоточен не только на подвиге передовика Бальке, зацементировавшего при стоградусной температуре трещину в кольцевой печи[2]. Мюллер показывает, как люди, чье сознание было изуродовано волчьей моралью капиталистического общества, приходят к новой общности, осознавая себя представителями своего класса и своего государства.

Конфликт, в который оказывается втянутым Бальке, состоит в следующем: должен ли он доложить секретарю парторганизации о саботаже, которым занимается его товарищ, рабочий? Если рассматривать эту проблему, не принимая во внимание прошлого Бальке, она может показаться чисто абстрактно-моральной. Но теперешний активист Бальке выдал когда-то фашистам теперешнего секретаря парторганизации Шорна. Решение конфликта связано для него поэтому с трудным процессом выработки подлинно классового мировоззрения. Сюжет определен, таким образом, не нравственным ригоризмом, но социальной диалектикой.

Особенность пьесы состоит в том, что, хотя душевные переживания героев в ней почти совершенно опущены, каждый даже второстепенный персонаж имеет свою биографию, собственную историю, связанную с историческим процессом. Поступки героев определены не столько их характерами и не столько тем, что с ними случается, сколько сопоставлением пережитого и испытанного ранее с их опытом в новом обществе. Настоящее поэтому постоянно открыто и прошлому, и будущему. Но общественный фон, точка пересечения индивидуальной судьбы с общественным процессом остаются всегда современными. Сжатость отдельных сцен, лаконичная краткость диалогов придают пьесе не камерное звучание, а строгую, литературно выверенную, почти монументальную символичность.

---

[2] В основе сюжета лежит реальное событие — трудовой подвиг рабочего-каменщика Ганса Гарбе, совершенный им на берлинском предприятии Сименс-Планиа. К этому событию обращались многие писатели ГДР, в том числе Э. Клаудиус (роман «О тех, кто с нами», 1951), а также Б. Брехт (неоконченный так называемый «Бюшинг-фрагмент»).

Пьеса «Стройка» (опубликована в 1965 г.) навеяна романом Э. Нойча «След камней». Это снова история одного строительства. Секретарь партийной организации Донат пытается воспитать социалистическое сознание у анархиствующего, сформировавшегося при капитализме бригадира Барки, живущего согласно правилу: «Мир — боксерский ринг, и правда всегда на стороне сильного». Но и Донат не свободен от внутренних противоречий. Он ведет себя трусливо и жалко в любовных отношениях с молодой специалисткой, инженером Шлее. Воспитатель превращается в человека, которого нужно воспитывать. Мюллер выносит своему герою моральный приговор. В своем чувстве, в готовности служить женщине, которую он любит, Барке оказывается выше Доната. Построение пьесы с противоположными по своему направлению линиями развития и сменяющими друг друга фигурами главных героев Мюллер назвал «принципом эстафеты». Согласно этому принципу то один, то другой герой становится выразителем прогрессивных общественных тенденций, что делает фабулу, естественно, гораздо более противоречивой, развивающейся неравномерно, более непредвиденно, чем в обычно построенной пьесе. Сложнее построены и образы самих героев. Нет привычного разделения на главные и второстепенные роли, на положительных и отрицательных персонажей, на образцовых людей и людей, исполненных противоречий. События, определенные общественным движением, динамикой социальных процессов, вмешательством в них народа, воплощены всем ансамблем действующих лиц. «Принцип эстафеты» служит изображению коллективного героя и является важным художественным средством для драматургического воплощения рабочего человека. Смысл подобного композиционного построения очевиден. Он состоит в том, чтобы создать впечатление зависимости действующих лиц от изобилующей деталями «среды». «Модель» или «среда» — это основная дилемма драматургии Мюллера, напряженная дуга, полярно противоположные концы которой Мюллер с усилием соединяет, противоречие, которое он пытается охватить в единстве составляющих его противоположностей.

Засилье «среды» показано в гротескно-зловещих сценах пьесы «Битва». Пьеса, созданная Мюллером в 50-е годы, кажется кошмарным сном, торжеством смерти во времена фашизма. Исполненный жути фрагмент изображает трех голодных солдат, убивающих и съедающих четвертого под звуки песни «Был у меня товарищ, лучшего не найти». В пьесе показан отец, застреливший жену и детей, руководствуясь соображением «лучше быть мертвым, чем красным», но пощадивший при этом себя: «Сильный сильнее всего, когда он один»; мясник, «обработавший» американского парашютиста, и т. д.

Мюллер, однако, объединил серию сцен «Битвы» с пьесой «Трактор» (поставлена впервые в 1975 г.). Герой второй пьесы теряет ногу: его плуг натыкается на мину, которыми во время войны было усеяно поле. Но жертва эта не бессмысленна. Тракторист задумывается над тем, как обезопасить поле и вновь превратить его в пахотную землю. Обе части, одна из которых относится по времени действия еще к «ледниковому периоду», а другая — к периоду после освобождения от фашизма, дают противопоставление бессмысленных жертв и убийств в разбойничьем государстве и жертвы, на которую сознательно идет человек в социалистическом обществе. Только соединение обеих пьес в единое целое выявляет смысл каждой из них. Важную роль в «Битве» играет драматический язык, противоречащий своей ясностью и разоблачительной силой темным поступкам персонажей.

Требовательна по отношению к зрителю и драма Мюллера «Филоктет» (опубликована в 1965 г., поставлена в 1968 г.), сталкивающая нас с образами и событиями, смысл которых можно «добыть» лишь при помощи самостоятельного анализа. Это пьеса, направленная против кровавой войны в антагонистическом классовом обществе.

Первую драматизацию взятых Мюллером событий из легенд о Троянской войне мы находим еще у Софокла. Неоптолем хитростью выманивает

у Филоктета, изгнанного из-за его смердящих ран на пустынный остров, лук и стрелы Геракла. Признавшись по слабости во лжи, Неоптолем оказывается в конце концов вынужденным убить Филоктета. Одиссей хочет оправдать убийцу еще одной ложью, обвинив в совершенном троянцев; он утверждает, что троянцы хотели привлечь Филоктета на свою сторону, а когда тот отказался, убили его. Даже труп Филоктета служит, таким образом, целям войны.

Сам Мюллер сравнивал и противопоставлял «Филоктета» «Стройке». В «Филоктете» отражены события еще не окончившейся на большей части земного шара предыстории человечества («ледникового периода»), когда некоторые свойства людей несут в себе смертельную опасность для их существования. «Стройка» — это сценический репортаж об одной из строек в ГДР, где индивидуальные человеческие качества становятся общественно продуктивными[3]. Смертоносна хитрость Одиссея, пытающегося ценой любого обмана заполучить Филоктета в сторонники готовящейся войны. Смертоносно одиночество Филоктета, оборачивающееся ненавистью ко всем грекам, ко всему человечеству; это непримиримость, не знающая никакой альтернативы. Еще более смертоносна моральная бесхребетность Неоптолема. «Неспособный совершить необходимый шаг в определенной ситуации, он попадает в положение, где уже почти нет возможности выбора. Не желая лгать, он вынужден убивать»[4].

Положительные идеи автора в этой пьесе воплощены разве что в драматургическом языке. Эстетическая оценка всегда двухмерна. Как прекрасное не просто содержит момент объективной гармонии, но и ее субъективное утверждение, так и безобразное в искусстве является не просто отсутствием гармонии или ее разрушением, но и отрицанием разрушения. В этом его не прямо выраженная красота.

Язык мюллеровских пьес не идеализирует показанные в пьесе ужасные события. Он разоблачает, раскрывает их подлинную суть. В своем формальном выражении он существенно отличается поэтому от того распространенного сценического диалога, когда слова, которыми пользуются герои, ставятся под сомнение их поступками. В катастрофе здесь нет ничего возвышенно-трагического.

В двустишии Гёльдерлина «Софокл» сказано:

Многие тщетно пытались выразить высшую радость
радостно. Здесь, наконец, в скорби открылась она.
(Пер. Г. Ратгауза)

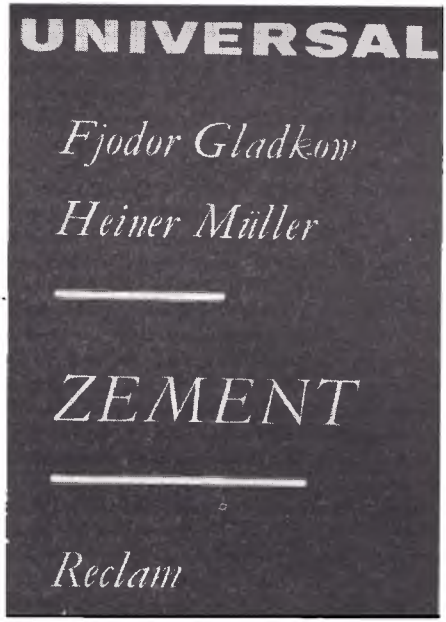
Такой была и остается программа трагического искусства: в момент катастрофы показать величие человека. Мюллер лишает катастрофы, которые принес человечеству капитализм, эстетического освещения. Они для него бесчеловечны, недостойны человека, катастрофичны. Для них нет оправдания как для в какой-то мере необходимых испытаний, проверки или очищения человека. Насущно необходимым является лишь их скорейшее преодоление. Для этого, однако, нужен героизм, подобный тому, какой показывает Мюллер в своей пьесе «Цемент».

Мюллер понимает античный миф как символ «предыстории» человечества. Правда, для него античный сюжет является иногда парадигмой, не потерявшей своего значения для современности.

Обращенные к будущему силы старого Мюллер находит, например, в античном герое Геракле. Геракл, труженик,— одна из ключевых фигур творчества Мюллера. История Геракла неоднократно вспоминается и переосмысляется в его произведениях. В «Геракле 5» (1966), получившем свое название по пятому подвигу героя (очищение Авгиевых конюшен), сюжет развивается грубо, задиристо, гротескно. Пьеса действительно отдает запахом навоза и необузданным шутовством античных сатировых игр. В конце концов Геракл решает свою непосильную задачу в истинно новаторском, современном духе (как разрешают эту отнюдь не аллегори-

[3] См.: Sinn und Form, 1966, N 1, S. 47.
[4] Ibid., p. 44.

ческую задачу индустриальными методами в современном сельском хозяйстве). «Разреши мне, отец, чтобы я изменил твой мир»,— кричит Геракл Зевсу и меняет течение рек. А когда река замерзает, Геракл срывает «солнце с неба и держит его в руке до тех пор, пока река не тает». Пьеса кончается ремаркой: «Геракл свернул трубкой небо и сунул его в карман».



Обложка совместного издания книги Ф. Гладкова «Цемент» и одноименной пьесы Х. Мюллера, 1975

В драму «Цемент» вставлена интермедия «Геракл 2, или Дракон». Мюллер воспроизводит в стилизованном виде борьбу Геракла с драконом, на теле которого вырастают вместо отсеченных все новые головы. Перед зрителем возникает исполненная философского смысла картина борьбы человека с природой — противником и основой его свободы. Геракл удаляется в лес, чтобы убить чудовище. Но сам лес оказывается драконом, хватающим его тысячью лап. Дракон поглощает Геракла, который становится его частью, растет вместе с ним. Во взаимоборстве с драконом герой изменяет его и себя. Интермедия кончается минутой колебания, «белым молчанием, отмечающим начало последнего раунда», в котором Геракл научится познавать себя и владеть собой.

В единоборство Геракла с драконом Мюллер вплетает единоборство между мужчиной и женщиной, сыном и матерью как некую составную часть борьбы с природой. «Старое сравнение. Лоно, из которого он когда-то вышел, готово стать в конце концов его могилой. Старая песня: Ах, не покидай меня, останься со мной, у сердца моего тебе лучше всего — под хруст его шейных позвонков, сдавленных пальцами матери. Смерть матерям». Эта метафора, исходящая из уподобления природы роженице,— традиционный образ в литературе, нашедший наиболее сильное воплощение еще в «Фаусте» Гёте, в сцене посещения Матерей. Мюллеру она служит для того, чтобы свести в единой символической картине борьбы Геракла с гидрой, олицетворяющей его собственную природу, оба конфликта «Цемента» — из сферы труда и из сферы любви. «Геракл 2» не демонстрирует победы героя над природой. Ведь в мысли автора содержится и прямо противоположное: победа над природой, овладение ее законами есть прежде всего познание ее необходимости и овладения собой, достижение нового согласия с природой. Этим определяются и новые взаимоотношения между мужчиной и женщиной, сыном и матерью. Интермедия не случайно нашла себе место в пьесе «Цемент» в качестве пролога. Во многом она заключает в себе и идеи возможного эпилога.

В пьесе «Цемент» (1973), написанной по мотивам романа Гладкова, но ни в коей мере не являющейся его инсценировкой, Мюллер пытается объединить две главные линии своего творчества. Он развивает историю цементного завода и историю любви между Чумаловым и Дашей в постоянном скрещении с античной мифологией. Сцена, в которой Чумалов пытается уговорить инженера Клейста отдать свои силы и способности строительству цементного завода и советскому государству, названа, например, «Освобождение Прометея». Мюллер проецирует на экран свою

интерпретацию мифа о Прометее, привыкшего к оковам и воспринимающего орла, клюющего ему печень, как некий контакт с богами. Прометей становится у Мюллера обобщенным образом интеллигента, освобождающий его Геракл — представителем пролетариата.

Несмотря на сомнительность подобного толкования образа Прометея, античный миф все же прочерчивает общий смысл происходящих на сцене событий. В предшествующей сцене предложение Чумалова реакционеру Клейсту сопоставлялось с описанием страшной мести Ахилла своему противнику Гектору. В этом случае поведение человека социалистического общества противопоставлялось как гуманное варварству Ахилла. Здесь и в ряде других случаев пересечения мифа и революционной действительности выглядят в пьесе искусственно сконструированными. «Принцип эстафеты» создает и чисто драматургические трудности в развитии действия. Ибо и свой «Цемент» Мюллер построил по этому принципу, проведя отчетливо сформулированные противоречия через образы самих героев. Глеб Чумалов, с революционной убежденностью борющийся за восстановление фабрики, любит Дашу на старый лад, грубо и властно. Через всю пьесу проходит и тема отчужденного материнства (в противоположность Брехту, отождествлявшему материнство со смыслом революционной борьбы). Мюллер показывает трагедию «усеченной жизни» обоих героев, согласных в своей одержимости революцией, но не находящих пути друг к другу как мужчина и женщина, что приводит к гибели их ребенка. Эта история, воздействие которой основано на саморазвитии заложенного в ней конфликта, могла бы послужить сюжетом психологической драмы. Мюллер реализует ее согласно принятому им «принципу эстафеты». Он воплощает ее в форме, подчеркивающей не столько изменения, зависящие от героев, сколько в гораздо большей мере исторические общественные процессы и зависящие от них изменения человека.

«Цемент» явился попыткой синтеза основных составляющих мюллеровского творчества, попыткой, проблематичной по конечному соотношению идейных потерь и художественных завоеваний, достигнутых благодаря и вопреки мощному замаху железной палицы Геракла. В замечаниях к пьесе Мюллер сам указывает на эти проблемы и формулирует их для будущей режиссуры: «Они касаются взаимоотношений современности и истории. Пьеса написана не об определенной социальной среде, но о революции; ее суть не в этнографии, а в социалистической интеграции; русская революция изменила не только Новороссийск, но и весь мир. Декорации и костюмы должны создавать не местный колорит, но проект мира, в котором мы живем» [5].

Х. Мюллер в своих пьесах пытается представить каждодневную действительность как историческую и одновременно опоэтизировать ее, сопоставив с великими художественными образами.

История театра доказывает, что театр нуждается для своего развития в стимулах со стороны драматургии. Драматургия Х. Мюллера представляет собой нелегко разрешимую, требующую серьезных усилий задачу для театра и публики.

Adling W. Nachwort zu: Der Weg zum wir. Anthologie neuer deutscher Dramatik. Leipzig, 1959.
Bernhardt R. Antikerezeption im Werk Heiner Müllers.— Weimarer Beiträge, 1976, N 3.
Kähler H. Das Präludium des didaktischen Theaters.— In: *Kähler H.* Gegenwart auf der Bühne: Die sozialistische Wirklichkeit in den Bühnenstücken der DDR von 1956—1963/64. Berlin, 1966.
Mittenzwei W. Eine alte Fabel — neu erzählt.— Sinn und Form, 1965, N 6.
Müller-*Waldeck G.* H. *Müller.*— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2.
Rohmer R. Nachwort in: Müller H. Stücke. Berlin, 1975.
Гугнин А. А. [Мюллер Г. Пьесы].— Соврем. худож. лит. за рубежом, 1977, № 6.
Циммеринг М. В ногу с жизнью.— Лит. газ., 1958, 7 окт.

[5] *Müller H.* Stücke. Berlin, 1975. S. 389.

Глава сорок первая

СЕРБО-ЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Новая сербо-лужицкая литература представляет собой неотъемлемую составную часть социалистической литературы ГДР. Сербо-лужицкие поэты и прозаики принимают активное участие в строительстве свободной жизни на своей родине. Эту родину лужичан воспел Ю. Брезан в своих «Лужицких впечатлениях» (1972): «Горный край — на юге, Шпревальд — на севере, между ними отрезок нашей жизни, а это означает: обреченные на вымирание вне истории, мы обрели право на жизнь в истории, мы принимаем участие в ее созидании, мы ощущаем ее движение. Красота родины глубока, подлинна и совершенна лишь как часть свободной жизни».

Отдельные фазы развития лужицкой литературы после 1945 г. в основном соответствуют этапам общественного и политического развития ГДР. Это не означает, что, говоря о периодизации литературного процесса, не следует учитывать национальные особенности и закономерности развития сербо-лужицкой литературы. Проходя в рамках литературного процесса ГДР, оно связано и с развитием прогрессивной мировой литературы. Необычайно сильное воздействие оказало на лужицких писателей знакомство с советской культурой. После 1945 г. первыми изданиями на языке лужицких сербов были произведения русской классической и советской литературы.

Национальная специфика сербо-лужицкой литературы претерпела существенные изменения. До 1945 г. это была литература национального меньшинства, формировавшаяся в неблагоприятных условиях, в условиях враждебного к ней государства, что крайне ограничивало возможности ее развития. Кроме того, горький опыт тысячелетнего бесправного существования вел к невольной — а иногда сознательной — самоизоляции, значительно сужавшей область воздействия этой литературы. И тем не менее она являлась одним из важнейших компонентов в борьбе за национальное существование. Значительные лужицкие писатели, хотя они и утверждали сознательно своеобразие своего искусства, стремились и к духовным контактам, не могли не испытывать влияния других литератур, хотя эти влияния сильно тормозились изоляцией в рамках лужицкой национальной общности, национального опыта. Эти исторические особенности определяли в конечном счете круг идей сербо-лужицкой литературы, накладывали свой отпечаток и на изобразительные средства. Тем не менее лужицкие писатели создали литературу, традиции которой продолжают оказывать воздействие на художественное творчество сегодняшнего дня. Современные лужицкие писатели стремятся идти в ногу с великими общественными и политическими преобразованиями, сохраняя культурное богатство своего народа, освобожденного от социального угнетения.

Сразу после освобождения путь, ведущий из мрака гитлеровского варварства к свету, в новую эпоху, прокладывала лужицкая поэзия, убеждающая, мобилизующая. Вскоре начала заново формироваться и лужицкая проза. На передний план выдвигаются короткие рассказы, литературные наброски, репортажи и путевые очерки; появляются повести и первые романы. Эти более крупные прозаические формы позволяют лужицким

писателям шире и глубже воплотить революционные преобразования, изменение характера общественных отношений. Эпическое отображение наиболее полно охватывает процесс социально-экономической перестройки жизни деревни. В отличие от прозы, существовавшей до 1937 г., с ее весьма несложными формами, в новой лужицкой литературе после 1945 г. ощущается социальный простор, более глубокой становится психологическая разработка характеров. Картина, изображающая изолированную, консервативную, неподвижную лужицкую деревню, перестает быть воплощением вечных, неизменных отношений. Повествование отражает характер исторической эпохи, ее особенности, достижения, изменения в обществе и в людях, уже свершившиеся и продолжающие совершаться.

Ю. Брезан, самый значительный представитель сербо-лужицкой литературы, выступил с первыми рассказами и романами в конце 40-х — начале 50-х годов. В небольших прозаических произведениях того времени, отличавшихся непринужденностью и оригинальностью, писателю лучше всего удавался анализ психологии освобожденных от эксплуатации людей, пробуждавшихся к новой трудовой деятельности батраков и бедняков. «Первая борозда» (на немецком языке вышла под названием «На меже растет хлеб», 1951) и «Старуха Янчова» (1952) — таковы названия первых небольших сборников Брезана. Безусловно оригинальным представляется его ранний рассказ «Конь Фридолин», пробуждающий ассоциации с «Холстомером» Л. Толстого или «Изумрудом» А. Куприна, а также и романом «Прощай, Гюльсары» Ч. Айтматова. В то же время этот рассказ типичен для новой сербо-лужицкой литературы. Старые фольклорные мотивы, встречающиеся у лужичан, получают здесь совершенно новое воплощение: в рассказе, носящем типично лужицкий характер, передается пережитое во время второй мировой войны, после освобождения и в ходе антифашистского демократического и социалистического строительства в ГДР.

Вершиной в раннем творчестве Брезана является рассказ «Как старуха Янчова с начальством воевала». Мария Янчова — первый крупный литературный образ Брезана, воплощающий типичные народные черты. Жизнь этой батрачки характерна для жизни лужичан, от этого образа веет силой и мужеством. Рассказ Брезана пронизан мыслью, составляющей основу его политических и нравственных убеждений и неизменно возникающей в его творчестве: человек является творцом и носителем исторического деяния — собственного освобождения, которое и реализуется в очеловечивании человека. «Впервые в истории лужицкой литературы в художественно убедительной форме удалось показать причинную зависимость национальной проблематики от социальных, классовых отношений и конфликтов. История жизни Янчовой типична для четырех поколений лужичан эпохи кайзеровской Германии, Веймарской республики, периода господства фашизма и вплоть до начала новой эпохи. Это дает автору возможность показать историческую неизбежность 1945 года. Изображая жизнь отцов и матерей, писатель воссоздает историю своего народа, которую спустя несколько лет в эпической трилогии «Феликс Хануш — поколение горького опыта» он отобразит на опыте своего поколения глубже, шире и разностороннее; но основная идея останется та же»[1]. Марию Янчову Брезана, после того, как его рассказы были переведены на другие языки, называли «Мамаша Кураж западных славян».

В своих первых произведениях, таких, как «Моя жена Маделена», «52 недели составляют год» (1953), Брезан не сумел избежать некоторой схематичности, даже там, где он опирался на хорошее знание жизни деревни и особенностей мышления ее жителей. Тем не менее писатель совершил важный шаг в покорении целины, остававшейся нетронутой в лужицкой литературе, отразив драматический конфликт между новым и старым миром.

---

[1] *Mlynk J.* Serbska proza 20 lětstotka (III).— Serbska Šula, 1968, N 3, S. 134.

Каждая лужицкая книга, большего или меньшего эпического размаха, написанная после 1945 г., означала новый этап на пути общего литературного развития. В первые послевоенные годы исключительно велики заслуги двух представителей старшего поколения. Это Мерчин Новак-Нехорнский и Мария Кубашец. Оба писателя в период между двумя войнами представляли буржуазно-демократическую, антиимпериалистическую лужицкую литературу. Новак-Нехорнский был известен своими репортажами, а также сказками. Кубашец раскрылась как писательница в основном после 1945 г.

Сказки и репортажи Новака-Нехорнского, опубликованные в сборниках: «Усатый Крепель и другие сказки» (1950), «Записки Бобака» (1952), «Бывалый лужичанин» (1954), «От вчера к завтра» (1960) — занимают особое место в новой лужицкой прозе. В своих оригинальных сатирических сказках, литературных этюдах, репортажах Новак-Нехорнский достигает художественного мастерства. Отразив борьбу с пережитками, идущими от консервативного образа мышления, писатель изображает сложный процесс формирования нового человека, отчетливо проявившийся при осуществлении демократической земельной реформы. В форме сказок Новак-Нехорнский показывает, что с незапамятных времен народ стремился к созданию честных и справедливых отношений, победе добра над злом. Писатель черпает из тех источников народной культуры, которые питают нашу современную жизнь. Любовь к народу, подлинная народность в понимании Новака-Нехорнского не являются лишь фольклорными атрибутами, писатель стремится воссоздать народную мудрость, которая по сути своей всегда материалистична и гуманистична. Новак-Нехорнский приобщается к сокровищнице лужицких народных сказок ради задач современности, как это делали в свое время лужицкие писатели XIX в. А. Зейлер, Я. Радысерб-Веля и М. Бедрих-Радлюбин. «Мастера Крабата» Новака-Нехорнского перевел в 1954 г. на немецкий язык Ю. Брезан. Такие его книги, как «Усатый Крепель и другие сказки», свидетельствуют о способности писателя психологически точно воссоздавать народный характер, сохраняя языковое своеобразие сербо-лужицкого фольклора. Динамизм идеологической борьбы в деревне М. Новак-Нехорнский отражает и как журналист в интересных очерках и репортажах. Глубоко и выразительно описывает он в сборнике статей и рассказов «От вчера к завтра» социалистическую новь в деревне.

Первый сборник рассказов М. Кубашец, написанный после 1945 г., «Могила в лужицком поле» (1949) может быть поставлен в один ряд с ранними рассказами Брезана. Писательницу также интересуют события последних дней войны и первых часов только что родившейся свободы. Темой литературных миниатюр, значительно обогативших лужицкую прозу того времени, явились страдания и жестокое уничтожение людей, угнанных со своей родины в гитлеровскую Германию, которых нацисты называли «восточными рабочими», военнопленных из лагерей, расположенных в Лужице, и приход Советской Армии-освободительницы. Большое значение для укрепления дружбы с Советским Союзом имел рассказ о гуманном отношении советских офицеров и солдат к гражданскому населению в апреле 1945 г. («Амбар в поле»). Ранняя проза займет в творчестве писательницы такое же значительное место, как и рассказ о старухе Янчовой в творчестве Брезана.

Творчество Рихарда Изелта продолжает традиции лужицких народных сказаний, коротких рассказов. В своих книгах мемуаров «Из вороха воспоминаний» (1951) и «Битва в сербской корчме» (1961) он описывает судьбы лужицких крестьян и батраков в период капитализма.

Во второй половине 50-х — начале 60-х годов развитие сербо-лужицкой прозы характеризуется более широким охватом действительности — как недавнего прошлого, периода фашизма и второй мировой войны, так и наших дней. Юрий Брезан начинает в это время работать над своей трилогией — первым сербо-лужицким «романом воспитания» под общим

названием «Феликс Хануш — поколение горького опыта». На примере жизни Феликса Хануша Брезан символически показывает путь лужицкого народа из глубин порабощения к социальной и национальной свободе в социалистическом немецком государстве. В первых двух книгах трилогии — «Гимназист» (1958) и «Семестр потерянного времени» (1960) — он с большим психологическим мастерством создает образ молодого лужичанина, сталкивающегося с миром буржуазного города. Хануш отчаянно борется, чтобы преодолеть комплекс национальной неполноценности, чтобы разорвать оковы социальной принадлежности к сельскому пролетариату, но терпит поражение при попытке перейти в «высшее общество». И в годы ученичества, и в период войны Хануш пытается найти свое место между двумя мирами, непримиримыми в силу антагонистических классовых интересов. Он мечтает сделать карьеру, однако чувствует, что истинной человечностью обладают лишь те, с кем он хочет порвать,— люди общего с ним социального происхождения. Он снова и снова убеждается в том, что перестанет быть личностью, самим собой, если откажется от своей национальной и социальной принадлежности. В этом убеждении — залог его нравственного освобождения в будущем.

Полные драматизма сцены отображают классовое расслоение лужицкой деревни. Национальное меньшинство, находящееся под угрозой физического вырождения, не является единым. С одной стороны, и среди лужичан были сторонники нацизма, с другой стороны, и среди немцев у лужицких сербов были верные друзья и союзники. Автору удается показать это весьма убедительно.

Во второй половине 50-х годов М. Кубашец вновь активно обращается к теме, интересовавшей ее в первый период творчества. Она пишет о борьбе и трагической судьбе узников концентрационных лагерей и тюрем, о дружбе и солидарности лужичан с угнанными с родины славянами, прежде всего советскими людьми и поляками. Эти произведения имеют не только литературную, но и документальную ценность. Еще до выхода в свет сборника литературных портретов под заглавием «Ванда» (1962) писательница рассказывает о жизни мужественной антифашистки Марии Грольмузец, не вернувшейся из концентрационного лагеря Равенсбрюк, в книге «Звезды над бездной» (1960), написанной в жанре литературной биографии, специфической для лужицкой литературы. Позднее, в 1967 г., М. Кубашец напишет еще одну подобную книгу о лужицком антифашисте Алоизе Андрицки, узнике концентрационного лагеря Дахау. В этой книге в рамках литературно-документального жанра писательнице удалось создать выразительные характеры.

В литературных портретах и рассказах, собранных в сборнике «Ванда», Кубашец запечатлела борьбу женщин против фашизма, их страдания под постоянной угрозой смерти, их бесстрашие и героизм. Этими произведениями писательница внесла существенный вклад в сербо-лужицкую литературу, показав величие человеческого подвига, совершаемого в «обычной», часто незаметной борьбе против фашизма.

Последователями Ю. Брезана и М. Кубашец явились молодые писатели К. Кола, Ю. Кох, П. Кмеч и др. В новелле Кирила Колы «Роза» (1962) жители лужицкой деревни спасают от уничтожения польскую девушку, угнанную фашистами в Германию. Кола стремится показать, хотя делает это и не всегда убедительно в художественном отношении, как по-разному — в зависимости от социальной принадлежности — относятся к «восточным рабочим» представители лужицкого и немецкого населения деревни, отразить диалектическое единство антифашистской солидарности и пролетарского интернационализма. Юрий Кох в новелле «Еврейка Хана» (1963) на материале воспоминаний детства описывает фашистские погромы в деревне и показывает гуманизм простых людей, ежедневно подвергавшихся суровым испытаниям.

Тематически родственны творчеству Кубашец рассказы Павола Кмеча «За столом с прокаженным» (1963). В небольших эпизодах повседневной

жизни Кмеч рисует солидарность лужицких крестьян по отношению к военнопленным, грозившую немалыми опасностями.

В 1961 г. был опубликован роман Юрия Мерчинка «Когда удирают черти». Писатель (переводчик знаменитой книги Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее» на сербо-лужицкий язык, 1954 г.), сам бывший узник Заксенхаузена, создал первый лужицкий роман о фашистских концентрационных лагерях. В форме хроники, складывающейся из отдельных эпизодов, он показывает силу международной солидарности и воссоздает картины сопротивления заключенных эсэсовским акциям массовых уничтожений в последние дни перед окончательным крахом гитлеровского фашизма.

Наряду с этими книгами, повествующими об антифашистской борьбе лужичан, следует назвать и произведения, в которых показаны отдельные судьбы, процесс духовного развития героев, как, например, имевший большой успех первый роман П. Малинка «Две горстки песка» (1964) и книги А. Навки: «С фальшивой лопатой» (1961) и «С фальшивым ружьем» (1964). Петр Малинк прослеживает судьбу 14-летнего мальчика из семьи эмигрировавшего на чужбину лужицкого учителя. Глубокое проникновение в психологию подростка, одного из тех, кто испытал воздействие гитлеровской демагогической пропаганды последних месяцев войны, придает роману Малинка особую эмоциональную окраску и драматизм. Художественная манера Малинка, отличающаяся оригинальностью творческой фантазии, существенно обогатила молодую лужицкую прозу начала 60-х годов. В его романе нашла отражение типичная судьба изгнанных с родины лужицких интеллигентов, борьба лужицких сербов против социального и национального угнетения.

Конфликты в сознании сербо-лужицкой студенческой молодежи, служившей в гитлеровском вермахте или находившейся в рабочих лагерях рейха, исследует Антон Навка в своеобразной лужицкой швейкиаде: в книгах «С фальшивой лопатой» и «С фальшивым ружьем». Главный герой обеих книг, студент Хавштин Новотник, происходит из антифашистски настроенной мелкобуржуазной семьи и обладает ярко выраженной индивидуальностью, независимостью и самостоятельностью. Хавштин Новотник пытается вести борьбу в одиночку, но затем вместе с товарищами не немецкой национальности, служившими в вермахте, находит в себе мужество, чтобы перебежать через фронт, на сторону Советской Армии (прийти к такому решению помогает и встреча с польским рабочим). Навка рисует сложный духовный мир своего героя, его антифашистские гуманистические убеждения, но одновременно и ограниченность его мировоззрения, мешающую ему прийти к революционной позиции. В первой книге писатель, взяв за образец сатиру Гашека, пытается воссоздать столкновение лужичан с фашизмом с помощью необычных для лужицкой литературы средств. Бо́льшего драматизма и напряженности действия Навка добивается во второй книге.

Тематически родственна этим книгам повесть одной из немногих лужицких писательниц, талантливой, но рано умершей Марии Млынковой «Дни на чужбине» (1967). Молодой лужицкий учитель живет в чуждом ему немецком окружении в Силезии, в деревне вблизи польской границы. В основе сюжета — столкновение между немецким великодержавным шовинизмом и мелкобуржуазно-демократическим национальным сознанием лужицкой интеллигенции. Конфликт, переживаемый героем, выражает жизнеощущение той части интеллигенции, для которой период нацизма стал временем утери иллюзий и горького разочарования. В многочисленных, детально разработанных эпизодах жизни героя искусно показан процесс его духовного развития, возмужания. Жизнь постепенно подводит его к необходимости активного антифашистского сопротивления.

Отправленный на службу в Югославию в качестве переводчика с сербского языка, он — в форме офицера гитлеровского вермахта — совершает первые сознательные акты саботажа против гитлеровской войны. Писательнице удается лаконично, но весьма сильно нарисовать картины фа-

шистского террора, нападения на Польшу, взволнованно рассказать о событиях довоенного и военного времени. И хотя Млынкова не всегда оказывается в состоянии вскрыть реальные взаимосвязи событий, не использует всех возможностей, чтобы показать свое отношение к происходящему, ее книга внесла много нового в современную сербо-лужицкую литературу. Она свидетельствует о стремлении создать реалистическую картину эпохи новыми художественными средствами. Наряду с Ю. Брезаном, Млынкова была первой из того молодого поколения писателей, которое смело бросало вызов устоявшимся нормам сербо-лужицкой прозы. Еще более отчетливо, чем в «Днях на чужбине», это проявилось в сборнике рассказов «Василек и красный мак» (1965).

В 60-е годы определяющим жанром сербо-лужицкой прозы становится роман о современности, рассказывающий о социалистических преобразованиях на родине лужичан. В 1964 г. появился третий том трилогии Ю. Брезана — роман «Пора зрелости». Глазами Феликса Хануша читатель видит события первого послевоенного десятилетия. Писатель, художественное мастерство которого стало более зрелым, прослеживает путь своего героя, принадлежащего к «поколению горького опыта», путь, на котором он становится одним из ведущих деятелей своего освобожденного народа. Сознание ответственности перед обществом определяет его отношения с другими людьми. Преодолевая собственные недостатки, нерешительность, медлительность, Феликс Хануш борется с теми, кто препятствует строительству новой жизни, за тех, кто еще не сумел принять верного решения. Брезан следит за судьбой не только Феликса Хануша, но и многих других героев предыдущих частей трилогии. Он показывает становление характеров Феликса Хануша, вдовы Наконц, Симона Метка и др., как когда-то Марии Янчовой и Крещана Сербина («52 недели составляют год»), их нелегкую борьбу за добро, за правду; в изображении писателя эти персонажи обретают типические черты, становятся почти символическими фигурами. В философско-историческом романе «Крабат» (1976; вышел на немецком языке под названием «Крабат, или Преображение мира») на смену этим героям придет своеобразный собирательный образ Крабата.

Уже в «Черной мельнице» (1968) Брезан, разрабатывая актуальные проблемы, впервые в современной сербо-лужицкой литературе строит произведение, отказываясь от последовательного развития действия, концентрируя внимание на развитии идей. Художественно трансформируя традиционные для лужицкого народного творчества формы мышления, Брезан изображает фантастическое в тесной связи с реальным и раскрывает перед сегодняшним человеком, мыслящим все более дифференцированно, сущность конфликтов и персонажей с помощью «увеличительного стекла фантазии». В этом смысле творческим импульсом для Ю. Брезана была советская литература, как произведения ее классиков, так и современных авторов. Брезан говорит: «Я часто писал о том, какую роль в моем собственном творчестве играла советская литература. Скажу еще раз: способность писать я обрел только после того, как прочел Горького. Его произведения — в первую очередь рассказы и романы — открыли мне дорогу в мой собственный мир, они помогли мне отразить в литературе события моей собственной жизни». И дальше: «Достижения многонациональной советской литературы имели для меня — представителя очень маленького народа — лужицких сербов, которые на своей родине ощущают себя не меньшинством, а составной частью всего народа,— огромное значение» [2].

Годы, прошедшие после 1945 г., получили отражение и в романах тех писателей, творческие возможности которых в дальнейшем проявлялись больше в других литературных жанрах. Еще до 60-х годов Курт Кренц в книге «Ян — роман ищущего» пытался показать историю молодого лу-

[2] Вопр. лит., 1973, № 1, с. 13.

жичанина, возвращающегося после войны домой и стремящегося найти свое место в обществе. Однако откровенно дидактический характер этого произведения, отсутствие психологической глубины снижают его художественную значимость.

Бено Шолта своим первым, вызвавшим большой интерес романом «Усадьба без хозяина» (1963) внес своеобразный вклад в отображение того бурного времени, которое было ознаменовано решающими общественными преобразованиями. В романе впечатляюще изображены глубокие конфликты, возникающие в лужицкой крестьянской семье.

Юрий Винар-Юрк, известный как автор сатирических стихов и шуточных историй, вызвал интерес читателей своим «сатирическим почти-романом» «Грешная деревня» (1963). Сатирический роман — новинка в сербо-лужицкой литературе. Автору удается убедительно показать жизнь лужицкой деревни в последние дни войны, в апреле 1945 г., и непосредственно в первые послевоенные годы, вплоть до демократической земельной реформы. Прибегая к комическим и гротескным ситуациям, он рисует картину распада старого общества, критическим пером изображая помещиков, кулаков, сепаратистские круги, занимающие нереалистические позиции «сербо-лужицкой политики». Винару, однако, не удалось реалистически воссоздать в своей книге позитивные силы, активных строителей новой эпохи.

Особого внимания заслуживает роман Юрия Коха «Между семью мостами» (1968). Кох, прозаик и поэт, представляющий молодое поколение писателей, исследует мысли и чувства людей, для которых еще не завершился переход от старого к новому, хотя антагонистические классовые противоречия в деревне уже преодолены и стали историческим прошлым. Люди, изображаемые в романе Коха в специфических условиях Нижней Лужицы, местности в Шпревальде, должны многому учиться, чтобы по мере сил и возможностей самостоятельно управлять своей жизнью. Знание особенностей социологической и этнической структуры населения этой местности помогает автору глубоко проникнуть в психологию своих героев. Кох проявляет себя тонким наблюдателем неувязок в условиях новой развивающейся морально-политической общности немцев и лужичан. Заостряя, «провоцируя», Кох ведет атаку на недостатки. Наряду с Феликсом Хапушем Брезана, главный герой романа Коха, молодой бургомистр Косак, представляет тип нового лужичанина, человека, выполняющего руководящую общественную функцию. Косак — сложный характер, он должен преодолеть собственные заблуждения, пережитки прошлого в мышлении. Ю. Кох вплетает в ткань романа пронизанные юмором и комизмом эпизоды. Как и «Пора зрелости» Брезана, роман «Между семью мостами» Коха лег в основу театральной инсценировки. Над образом сложного, но от этого не менее симпатичного человека, смелого молодого бургомистра Косака писатель продолжает работать также и после окончания романа и пьесы. Читатель вновь встретится с ним в следующем романе Коха «Франциска, или Прощание с мостами».

Наряду с большими эпическими произведениями в это время появляются многочисленные короткие рассказы, носящие публицистический характер, репортажи, принадлежащие различным авторам.

Значительной вехой в развитии сербо-лужицкой литературы 60-х годов стала историческая проза. Историческая тема давно ждала своего широкого эпического воплощения. Важную роль сыграли при этом и научные изыскания. Писательница М. Кубашец, классик сербо-лужицкой литературы, в трехтомном произведении «Боший Сербин» (1 и 2 тт.— 1964 г., 3 т.— 1965 г.) и в своем романе «Год больших пожаров» (1970) исследует жизнь лужицких крепостных в XVIII и XIX столетиях. Социальная обездоленность и бедность не дают деревенскому населению никакой возможности получить хотя бы незначительное школьное образование. Так называемые школы в каморках, организованные в основном самоучками, преследовали скромные просветительские цели, будучи единственно доступными для бедняков, которым было отказано в праве

на образование. На широкой основе жизни крепостной деревни XVIII в. Кубашец показывает стремления, чаяния и надежды крепостного Бошия Сербина, деревенского сапожника, мечтающего осуществить свои идеалы общественного прогресса путем обучения крепостных крестьян. Писательница раскрывает корни национального возрождения лужицких сербов в середине XIX в. и показывает духовные возможности крепостного народа, которые, как тогда, так и в более позднее время, могли раскрыться лишь крайне редко. Трудность осуществления этой задачи — в совершенной литературно-эстетической форме освоить исторический материал, сохранив при этом объективную историческую правду,— видна и в трилогии «Боший Сербин», несмотря на все достижения писательницы. Разработка характеров, изображение конфликтов и другие важные стороны композиции романа, при всем знании исторической реальности, удаются писательнице не всегда.

В эти годы вместе с М. Кубашец к исторической тематике снова обращается и Юрий Вела. В повести «Петр из Прейшвица» (1968) он рисует события, происходившие в Лужице в период гуситских войн; в центре внимания писателя — судьба ставшего легендарным городского писаря из Баутцена.

К исторической прозе примыкает ряд принадлежащих разным авторам работ историко-документального и литературно-биографического характера, в которых освещается середина XIX в., эпоха сербо-лужицкого духовного и национального возрождения.

Одной из причин того, что 60-е годы оказались чрезвычайно плодотворными для развития литературы, не в последнюю очередь послужило то, что в 1958 г. впервые в истории сербо-лужицкой письменности было создано государственное «Народное издательство Домовина».

В 60-е годы наиболее заметно проявляется многообразие сербо-лужицкой прозы. В центр творческих интересов писателей теперь входят проблемы взаимосвязи общего и личного, сложные ситуации повседневной жизни, события, связанные с решением важных вопросов общественно-политического характера. В их произведениях ставится проблема осознания человеком своей ответственности за развитие и укрепление социалистической родины. В эти годы Ю. Брезан создает две лирические повести: «Роберт и Сабина» (в немецком переводе «История одной любви», 1962) и «Путешествие в Краков» (1966). Действие этих повестей, происходящее в новой для писателя среде, переносится далеко за географические границы Лужицы, хотя и остается непосредственно связанным с ее действительностью. Обе повести написаны Брезаном в своеобразном поэтическом стиле, проникнуты лиризмом.

Конфликты и испытания, связанные с решением национально-политических проблем, изображают М. Млынкова в рассказе «Василек и красный мак» (1965), где повествуется о жизни студенческой молодежи, и Ю. Кравжа в небольшой повести «Голубые письма» (1962), исследующей конфликты в среде старшеклассников сербо-лужицкой политехнической школы в те годы, когда еще была открыта государственная граница между ГДР и Западным Берлином. В своем романе «Конец сказки» (1975) Кравжа рассказывает о судьбе молодой девушки, формировании ее характера, сложных отношениях с окружающими. П. Фёлькель рассматривает жизнь молодого поколения, его политические споры, «расчет» с недавним прошлым, второй мировой войной, и отношение к современной политике. В новелле «... И ваши дети будут сиротами» (1966), волнующей истории любви студента лужицко-немецкого происхождения к польской девушке, писатель исследует вопрос «вины отцов».

В это же время возрастает значение разнообразных путевых очерков и репортажей, в которых освещается прежде всего жизнь народов Советского Союза и других братских социалистических стран. Еще в 50-е годы Ю. Брезан и М. Новак-Нехорнский создали книги на основе своих зарубежных впечатлений и встреч. При этом разные изобразительные средства, а также индивидуальное ви́дение мира определили своеобразие книг

обоих авторов. Путевые очерки Ю. Брезана о Советском Союзе и Болгарии («На дороге и у дороги», 1955) в присущей писателю манере передают непосредственность личных человеческих контактов. М. Новак-Нехорнский в своих путешествиях больше интересуется природой, архитектурными памятниками, историей народа, что придает его репортажам неповторимую привлекательность («Позднее лето в Болгарии», 1958), «У подножия Памира и в Закавказье» (1961). Продолжая традицию Ю. Брезана, талантливые молодые писатели Ю. Кох, Ю. Кравжа, К. Кравц, З. Козел и др. пытаются по-своему представить личные впечатления и размышления об увиденном.

Говоря о многообразии сербо-лужицкой прозы 60-х годов, следует иметь в виду и литературные мемуары, чаще всего в форме коротких историй, хроникальных зарисовок. П. Гройлих пишет хронику «Из деревни для деревни» (1962). Ю. Вела делится воспоминаниями о своей 50-летней деятельности учителя в лужицкой деревне в книге «Учитель среди людей» (1962). Воспоминания о своих детских годах периода первой мировой войны в рассказах большего объема суммирует Ю. Кубаш.

Ценным вкладом в сербо-лужицкую мемуаристику стали воспоминания К. Янака, коммуниста, соратника Э. Тельмана. В своей книге «Мы с красной гвоздикой» (1959) автор рассказывает о традициях пролетарской и антифашистской борьбы, о личном участии в ней, о своей деятельности в Коммунистической партии Германии. М. Новак-Нехорнский публикует в 1974 г. первую часть своих воспоминаний под названием «Мальчик, парень, почтальон».

Среди новых явлений, характерных для начала 70-х годов, необходимо отметить широкий интерес к эссеистике. Сербо-лужицкое издательство опубликовало в 1970 г. небольшой сборник эссе шести авторов — «О моем творчестве». Ряд других эссе был напечатан в журналах и газетах. Малая проза 70-х годов стремится прежде всего показать человека наших дней, человека со зрелым сознанием, в расцвете созидательных сил, богатого мыслями и чувствами. Рассказывать о новом так, чтобы это новое оказывало на читателя самое глубокое воздействие,— таким стремлением проникнуты художественные поиски сербо-лужицких писателей. Они прилагают серьезные усилия к тому, чтобы реалистически отобразить частные аспекты нашей действительности, отдельные человеческие судьбы и одновременно представить то, что является важным, значительным для всей нашей эпохи.

Здесь следует назвать четыре небольшие антологии, в которых мы встречаем имена как уже опытных, известных писателей, так и менее известных и даже совсем новых для читателя авторов. Первая из этих антологий «Истории о нас» вышла в 1968 г. За ней последовала антология «Люди и мысли» (1970), подготовленная к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 25-летней годовщине со дня освобождения от гитлеровского фашизма. Далее книги на нижнелужицком языке «Одна из них — бургомистр» (1971) и «Новые истории о нас» (1972). Среди этих миниатюр в прозе наиболее интересны «Генерал-председатель» Ю. Кравжи, «Из дневника моего друга Ю. Хойнана» П. Фёлькеля, «Посещение» Бено Будара и «Мадлена» Х. Беньшовой, в основном писавшей книги для юношества. Беньшова показывает положение женщины в социалистическом обществе. Эта тема стала центральной и в ее небольшом романе «Укрощенная радуга». Следует упомянуть также и других авторов, представленных в этих антологиях и выпустивших в первой половине 70-х годов свои первые книги, существенно обогатившие сербо-лужицкую литературу: Я. Ворнара с его «Ночным сторожем», А. Стахову с ее «Алло, Казек!» и К. Кравца с его «Белорусскими впечатлениями».

Одна из основных черт новой сербо-лужицкой поэзии — вера в человека, в его силы и способность определять собственную жизнь, преодолевая противоречия нашего времени. Эта вера не носит некоего иллюзорного характера, она зиждется на убежденности, являющейся результатом

познания действительности, включающей в себя и горький исторический опыт, связанный с годами гитлеровского фашизма, и сознание того, что победа Советского Союза избавила лужицких сербов от верной гибели. Процесс познания — в философском и политическом смысле — способствовал тому, что такие понятия, как труд, свобода, родина, отчизна, получают в поэзии новую интерпретацию и новое художественное выражение. Поэзия приобретает новый патриотический пафос. Мысли и чувства лужичанина освещаются более глубоко и ярко. В обращении поэтов наших дней к традиции лирики прошлого самую значительную роль играют две крупные фигуры национальной литературы: А. Зейлер и Я. Барт-Чишинский. Кроме того, сербо-лужицкая поэзия узами внутреннего единения связана с творчеством немецких поэтов — как с гуманистическим наследием классики, так и с немецкой социалистической поэзией современности.

С 1945 г. до 50-х годов характер сербо-лужицкой поэзии определялся творчеством Ю. Брезана, Ю. Млынка, Ю. Вуеша и Ю. Винара. Поэты веймарского периода — М. Виткойц, Й. Новак, Я. Лайнерт и М. Навка — в это время выступают уже не столь активно. Тем не менее национальное возрождение освобожденных лужицких сербов вдохновило их, возвратившихся из изгнания и тюрем, на поэтическое воссоздание того, ради чего они трудились и боролись, о чем они раньше могли только мечтать и что теперь стало явью. «1945 год. Освобождение» — так называет Й. Новак написанное в форме гимна стихотворение (1945), опубликованное, наряду с другими его произведениями, созданными в 20-е годы, в сборнике «Неделимое сердце» (1965). М. Виткойц в 1945 г. в своих «Эрфуртских воспоминаниях» изображает последние дни войны и приход «русских братьев»: «Сумерки опускаются на улицы, город кажется покинутым, туман окутывает разрушенные переулки, и вот приходят они с веселой песней на устах, в такт марша раскачиваются цветы, ряды солдат длинны... господа в молчании склоняют головы, бедняки не могут скрыть свою радость: „Добро пожаловать, братья! Мы верили в вашу победу! Никто не сможет больше отнять счастье! У вас, у нас, у всех!“» [3]. Поэма опубликована в сборнике стихотворений Виткойц «К свету, к солнцу» (1955), на немецком языке в переводе Ю. Брезана она вошла в сборник «Сербо-лужицкая лирика» (1954).

Последнюю стадию фашизма и действительность первых послевоенных лет поэтически отобразил сквозь призму своих личных переживаний Ю. Брезан. Он стремится и в стихах оказать воспитательное воздействие прежде всего на лужицкую молодежь. В решающие послевоенные годы он сформулировал для себя и своих современников три следующих требования: 1) искоренение последних остатков фашизма; 2) прокладывание пути к осуществлению идеалов демократии и гуманизма и 3) воспитательная и образовательная подготовка молодежи к свободной жизни. Преимущественно в этих аспектах должна рассматриваться и оцениваться поэзия Брезана как «поэзия активистов первого часа» [4]. Его поэтические произведения доказывают ту общую истину, что любая исторически важная эпоха, когда народ находится на пороге больших преобразований, вдохновляет поэтическое творчество. В стихотворениях Брезана сербо-лужицкая лирика обретает новый пафос, выраженный в новых формах, новыми языковыми средствами. Его поэзия, во всяком случае в таких «оперативных» жанрах, как стихотворения, рассчитанные на устное исполнение, и песенные тексты, выполняет свою мобилизующую задачу. В ней поднимаются политические, экономические и национальные вопросы, часто ставящиеся в общей связи с конфликтами и процессами, происходящими в большом мире. Символическое значение и тематическая направленность скрыты в названии первого лирического сборника Ю. Брезана, вышедшего в 1950 г.: «К новому времени». Опубликованные здесь

---

[3] Здесь и далее цитаты даются в переводе с немецкого языка.
[4] См.: *Brězan J.* Dzénsa pola nas.— Hlos mlodźiny, 1947, N 1.

стихотворения, как и будущая политическая лирика поэта, проникнуты историческим оптимизмом. Брезан не ищет больше пути к легендарной горе Любин, к похороненным на ней по легенде «безвластным князьям обездоленного народа». «Тысячелетия нищеты и смерти» побеждены силой, пришедшей с «Дона, Волги и Урала», «из страны великой революции». «Народам, породившим Ленина», посвящает Брезан свою поэму «Восьмое мая». Настоящее отечество для себя и других лужичан поэт находит на том пути, которым идет революция к новому времени. В стихотворении «Как я нашел свое отечество», опубликованном в книге «Первая борозда» (1951), Брезан раскрывает и объясняет соотношение прошлого лужицких сербов и их настоящего. Здесь пересматривается традиционная эстетическая и этическая оценка таких понятий, как родина, патриотизм, отечество. В два сборника Брезана «Мир становится прекраснее» (1951) и «Наши будни» (1955) входят стихотворения, в которых он поэтически воплощает многообразие повседневной действительности. В центре ее оказывается человек, трудящийся для общего и личного блага: «Мы дети этой земли и ее хозяева: быть человеком — это радость».

В этой плоскости движется и лирика Брезана, отражающая внутренний мир художника. В лирике Брезана личное и общественное образуют единство, о личных чувствах и переживаниях любви говорится в их связи с жизнью общества, а общественная проблематика наполняется личным, интимным содержанием. Существенная особенность такой любовной лирики — в чистоте, силе, искренности и достоверности изображаемого поэтом высокого человеческого чувства.

Сборник «Наши будни» стал последней поэтической книгой Брезана. С этого времени он уже редко выступает как поэт.

В те же годы, что Юрий Брезан, начинает выступать как поэт и Ю. Млынк. Небезынтересно идейно-художественное отображение им окружающего мира, проходящее, однако, в совершенно иной плоскости, чем у Брезана. Стремление Млынка к поэтической самобытности и индивидуальности отмечено его духовным родством с такими поэтами, как А. Зейлер, Я. Барт-Чишинский, Я. Радысерб-Веля, с сербо-лужицкими поэтами веймарского периода — Й. Новаком, Я. Скалой, а также с немецкой классикой. Его самобытность и своеобразие ярче всего проявляются там, где Млынк исходит из личного опыта. Различные тематические мотивы жизни лужичан воплотились в поэзии Млынка, от его сонета «Симфония реки Шпрее» до большого эпического стихотворения «К светлому времени». Ряд стихотворений, носящих характер поэтических размышлений, вошел в опубликованный позже сборник «Что я люблю» (1959) под общей тематической рубрикой «Сердце, природа, мир».

Млынк создал и несколько баллад. Ему удалось творчески продолжить богатую традицию сербо-лужицкой балладной поэзии и, опираясь на баллады Радысерба-Вели, придать реалистическому художественному облику социальной баллады новый смысл. Народное предание и факт исторической хроники приобретают у Млынка поэтическую конкретизацию и актуальный характер. В связи с этим показательно, что Ю. Млынк предоставил читателю возможность впервые познакомиться с балладами чешского поэта И. Волькера, переведя некоторые из них на свой родной язык.

Наиболее значительным поэтическим произведением Млынка, скончавшегося безвременно в 1971 г., остается большое эпическое стихотворение автобиографического характера «К светлому времени» (1947), завершающееся «Эпилогом», написанным восемь лет спустя (1955). Млынк поэтически воспроизводит картины своей жизни, трудности, выпавшие в годы фашизма на долю юного каменщика из Лужицы, который не мог произнести на своем родном языке вдолбленный в голову школой лозунг «Сегодня нам принадлежит Германия, а завтра весь мир», но который зато, убирая картофель с помещичьего поля, очень хорошо понимал язык

пленных — «добрый хлеб, добрый» — и который сразу познал, кем он сам является в стране «избранных». Млынк показывает подлинное чувство солидарности с преследуемыми и бесправными, горький опыт осознания своих ошибок, лжи и несправедливости, творящейся в «государстве избранного народа». «Свет будущего» принесли юноше советские и польские солдаты, освободившие его родину. Своим стихам Млынк предпосылает строки из «Оды к юности» Мицкевича:

Без духа, без сердец,— то остовы людские!
О, юность! крылья мне подай,
Да возлечу над мертвым миром в рай...

(Пер. Н. Семенова)

В «Эпилоге» поэт воспевает возрождение своей родины как огромной «площади свободы», о чем Я. Лоренц-Залесский, писатель веймарского периода, мог только мечтать в своем романе «Остров забытых». Ю. Млынк, молодой поэт освобожденного народа, радостно приветствует победу социализма, «человечности человечества».

Пафос Чишинского, его поэтическая образность, а также партийность поэзии Брезана, ее идейное богатство дали важный импульс творчеству Юрия Вуеша. Его стихи и песни были опубликованы в 1959 г. в сборнике «Когда говорит сердце». В некоторых его песнях и стихотворениях о природе встречаются образы, характерные для пейзажной лирики эпохи сербо-лужицкого романтизма. Но у Вуеша они связаны с новой действительностью, получают актуальное звучание. Так же, как и Ю. Млынк, Вуеш своим творчеством участвовал в развитии современной литературы очень недолго. Ю. Вуеш работал главным редактором ежедневной газеты, директором Лужицкого народного театра, заведующим литературной частью Немецко-лужицкого народного театра.

Что касается сатирической поэзии, то прежде всего следует назвать Юрия Винар-Юрка, привлекшего внимание читателей в начале 50-х годов. Он клеймит позором те отрицательные явления, которые тормозят построение новой жизни, бичует людские слабости, дающие о себе знать и в новой повседневности. В 1954 г. вышел первый сборник его стихотворений под названием «Привидения и блуждающие огни». В сборнике «Серьезная лира, шутки, сатира» (1960) помещены его юмористические и сатирические стихотворения. Для сборника характерно весьма изощренное обращение с языком, при чтении Винара напрашиваются ассоциации с некоторыми стихотворениями из «Песен висельника» К. Моргенштерна. В сборнике «Горшок с деньгами» (1955) Винар-Юрк объединил те из своих юмористических и сатирических стихов, которые были созданы им по мотивам народной поэзии. Наряду с сатирической поэзией, перу Винара принадлежат тексты массовых песен, музыка к которым также была написана в основном им самим.

Решающей вехой в развитии сербо-лужицкой поэзии стало начало 60-х годов. В это время выступает молодое поколение поэтов, наиболее значительными представителями которого являются Ю. Кох и К. Лоренц. Оба завершали свою учебу в университете, когда в газетах и журналах Лужицы публиковались их первые стихи. Отношение к традиции, способ лирического выражения и сам язык определяются в творчестве этих поэтов иными факторами, чем у их предшественников. Например, новые черты приобретают в их лирике описания природы. Их поэзия включается в непрерывную линию развития сербо-лужицкой литературы как неотъемлемая составная часть литературного процесса ГДР. Изменяющейся действительности соответствует как в прозе, так и в поэзии проникновение в новые эстетические и тематические области.

«Уличный концерт» — так называется стихотворный сборник Юрия Коха, вышедший в 1965 г. Сборник начат стихами, дающими представление об интересе Коха к новым темам — о его «репортерских» изобразительных принципах («царапать спичкой стихи на газетных полях»). Будучи журналистом и репортером радио, Кох много путешествовал,

часто находя поэтическое вдохновение во время своих поездок. Сфера его мыслей и чувств выходит за границы родной земли. Лирика Коха всегда проникнута мотивом поисков своего места в коллективе, в обществе, раздумьями об актуальной действительности: пишет ли он о Терезине, об Освенциме или о Лужице, своих родных местах, являются ли его стихи предупреждающими и обвиняющими напоминаниями («Грош за Терезин», стихи об Освенциме), или выражением критически-сатирической позиции («Соседи»), или юмористическим наблюдением, трезвым деловым замечанием («Старый и новый почтальон», «Цветовод»), говорится ли в них о любви, погружается ли их автор в мир образов, созданных писателями прошлого («Вопросы Андрия Зейлера»), или в мир безымянной народной песни.

Важнейшую роль в развитии сербо-лужицкой поэзии, в освоении ею новой действительности играет Кито Лоренц. Уже его ранние стихотворения, написанные в студенческие годы и опубликованные в 1961 г. в сборнике «Новые времена, новые свадьбы», которыми он дебютировал как поэт, отмечены поисками собственной творческой концепции. Это стихотворения: «Записки бригады 1959 г.» (1959) — о работе студенческой бригады в одном из районов Лужицы, где добывается бурый уголь; «Требин—Слепо—Милораз», названное по трем деревням, знакомым поэту с детства; «Путешествие в страну поэтов» — стихотворные портретные зарисовки трех лужицких поэтов; «Моя профессия» — стихотворение, в котором под профессией имеется в виду поэтическое призвание. Здесь поэт пытается наметить то, что получит дальнейшее развитие и обретет черты художественной зрелости в сборнике «Струга — образы нашего края», вышедшем в 1967 г. на двух языках, сербо-лужицком и немецком, а также в других поэтических произведениях Лоренца. К. Лоренц стремится к такому способу выражения, который позволяет ему в поэзии анализировать исторические события, говорит об укреплении общественных связей, подобно тому как это делает прозаик в эпических изобразительных формах.

В эссе «Струга — наша вера», опубликованном в качестве предисловия к стихотворному сборнику «Струга», он пишет о своей поэтической позиции:

«То, кем мы, лужицкие сербы, были, кто мы есть и будем, навсегда связано с ГДР, заложено в ней, через нее мы придем к нашему будущему. Но то, что 18 лет назад для нашего поэта Юрия Брезана стало конечным результатом долгих поисков, выразившихся в стихотворных строках: „Я нашел его, мое отечество“, является началом пути, по которому идем мы. Слава богу, у лужичан не было ни охоты, ни возможности для того, чтобы представлять себя в этом отечестве, их первом отечестве, неким идиллическим меньшинством, живущим в окружении прелестного пейзажа, так сказать, устраивать из своей жизни аттракцион для туристов, поэтому и их литераторы были лишены необходимости поставлять материал для стилизованного под фольклор пения под гитару, дела сомнительного, унизительного и ставшего анахронизмом.

Нет, лужицкие сербы тотчас были охвачены общим демократическим и социалистическим преобразованием этой страны, во имя которого они отказались от доброй части своего неповторимого и своеобразного быта; проводя современную захватывающую дух индустриализацию Лужицы, перемешивающую людей, языки, обычаи, они придают этому преобразованию еще более разносторонний характер. Мы, живущие в деревнях на Струге, заявляем о своей принадлежности к этому трудному и прекрасному делу, да, мы участвуем в нем. На благо этого дела мы отдаем бульдозерам наши вересковые заросли и наши деревни, отдаем нашу старую Стругу, для которой мы прокладываем искусственное русло и которую мы отравляем промышленными отходами. Мы отдаем ему и язык наших стихов, и мы уже видим, что для этого не хватит никакого языкового пространства.

Это должно быть все пространство, на котором мы живем».

Образ собственного «я» поэта, вопрошающего, находящего ответ, говорящего о своих устремлениях, стоит у Лоренца в центре лирического произведения. Его стихотворения, написанные часто параллельно на двух языках и опубликованные в уже упоминавшихся сборниках и в его книгах «Ключи и дороги» (1971) и «Землеустройство» (1973), свидетельствуют об интенсивном творческом развитии поэта. Лоренц снова и снова ставит вопрос о взаимосвязи отдельных лирических жанров (стихотворения о природе, стихотворения-портреты, философские стихи, объединенные в циклы или предстающие в других формах), о соотношении стихотворного языка и исторической достоверности изображаемого, о тесной связи сербо-лужицкой литературной традиции с современной лирикой XX столетия, смыкание с которой в поэзии ГДР представлено, например, в творчестве И. Бобровского. Струга, родная земля, лежащая вокруг этой маленькой речки, стали символическими образами поэзии К. Лоренца: «Подойти к Струге» означает у поэта понять и охватить в поэтическом образе вчера, сегодня и завтра его собственного бытия, жизнь лужичан, их историю, культуру, язык, быт, а также бытие человека вообще. Возвращение «к источнику» — это новое единение с изменившейся природой родного края, это воспоминание о прошлом Лужицы, это желание помочь ее людям осознать свое сегодняшнее бытие, преодолев бытие прошлое, показом реальных дел раскрыть перед ними будущее.

Достижения сербо-лужицкой поэзии, опыт поэтов, накопленный в течение трех десятилетий, повсеместно растущий в последние годы интерес к лирике способствовали раскрытию таланта молодых литераторов. К числу многих мероприятий, направленных на развитие их творческих возможностей, относится и создание в 1969 г. «Кружка молодых сербо-лужицких писателей». Большую работу в этом отношении провел К. Лоренц. Отдельные стихотворения поэтов молодого поколения печатались на сербо-лужицком и немецком языках в книгах и журналах, например в «Нойе Дойче Литератур», в сборнике «Открытые окна», в журнале «Магазин», в подготовленной берлинским издательством «Нойес Лебен» «Антологии 74». Наряду с молодыми прозаиками следует назвать имена наиболее талантливых представителей младшего поколения сербо-лужицкой поэзии: Б. Дырлих, автор сборника стихов «Зеленые поцелуи» (1975), и Г. Либш.

Сербо-лужицкая драма после 1945 г., как и проза и поэзия, является неотъемлемой частью освобожденной литературы и культуры. Но следует отметить, что драма развита несравненно скромнее. Ее характер определяется в значительной мере традициями сербо-лужицкой драматургии и театра, на развитии которых, бесспорно, сказалась социальная и национальная зависимость. Начиная с 1892 г., когда впервые с театральной сцены зазвучала сербо-лужицкая речь, вплоть до 1948 г. профессионального театра не существовало. Историю сербо-лужицкой драмы воплощал любительский театр, актеры-любители. Примечательно также, что как и в прошлом, так и после 1945 г. ведущее положение среди драматургов занимают те авторы, в художественном творчестве которых драма является если не дополнением, то во всяком случае и не основным жанром творчества. В условиях антифашистско-демократического обновления страны сразу же отчетливо обозначилась тенденция к воплощению в драме новой жизни сербо-лужицкого народа, его прошлого, настоящего и будущего, и прежде всего судеб молодежи.

В соответствии со сформулированными им требованиями и обращаясь к проблемам молодежи, Ю. Брезан создает с 1946 по 50-е годы ряд пьес на актуальные темы: «Возвращение домой» (1946), «Беглецы» (1947) — о молодых людях, которые бегут от трудностей послевоенного начала на своей родине в соседнюю Чехословакию; «Старый Хенцль» — о последней попытке старого погонщика волов Яна Хенцля взбунтоваться против барона фон Вендешлага, угнетающего батраков, против Гитлера и войны, и о солидарности, которую проявляет польский военнопленный Анджей

(действие происходит в 1941 г.); «Спор из-за невесты» (1948) — единственная комедия-бурлеск среди этих пьес; «Сердце на распутье» (1950) — пьеса, примыкающая по своему содержанию к драме «Старый Хенцль». «Для меня речь шла не об историографии,— пишет Брезан,— а об изображении общественных процессов, особенно глубоко вольовавших в начале 50-х годов население лужицких деревень и тем самым решительно врывающихся в нашу жизнь. Мечта о «классово-индифферентных лужичанах» развеялась самое позднее в те дни, когда в первый раз после войны перед народами снова возникла военная угроза, и люди — в наших деревнях тоже — разделились на тех, кто даже посредством войны хотел бы избавиться от социализма, и на тех, кто в сохранении мира видел единственную возможность жизни — в самом широком смысле этого слова. Я твердо верю, что сценическое искусство не в такой уж незначительной степени способствовало познанию истины... Поэтому я попытался докопаться до корней и точно изобразить эти корни и то, что из них произросло,— как я понимаю сегодня, слишком точно и слишком широко»[5].

Впервые на сцене откровенно и критически обсуждались проблемы и противоречия, волновавшие сербо-лужицкий народ в первые послевоенные годы и в начале 50-х годов. Пьесу «Ночь в лесу» (1950) писатель создал в двух вариантах: сербо-лужицком и немецком. Сербо-лужицкая студенческая группа исполнила ее на многих предприятиях двуязычной Лужицы. В этой драме речь идет об использовании атомной энергии в мирных целях и об опасности, возникающей вследствие злоупотребления ею. В предисловии к изданию «Драм» Юрий Брезан критически изображает свой опыт, показывает трудности и препятствия, которые приходилось преодолевать в борьбе за развитие лужицкого социалистического театра.

С драматической хроники «Мария Янчова. Картины из жизни сербо-лужицкого народа» (1959) начинается новый этап в лужицкой театральной жизни. Пьеса, вышедшая в 1960 г. отдельной книгой, была поставлена театром имени Максима Горького (Берлин) и оценена критикой как первая социалистическая сербо-лужицкая драма. Как сообщает Ю. Брезан в предисловии к своему тому «Пьесы», он обсуждал пьесу с Брехтом и готовился к совместной работе над ней в год, который стал для Брехта последним годом жизни.

Постановка современных проблем и актуальность в изображении исторических тем характеризуют в конце 50-х годов творчество сербо-лужицких писателей: Б. Шолта пишет пьесу «Человек должен много знать» (1960); П. Малинк — «Яна Гуса» (драматургический вариант рассказа Б. Будара «Повстанец Ян Гуса» (1957), а также пьесу о крестьянском восстании в Лозе в 1796 г. «Просьба о помиловании» (1961); Я. Сухи — «Он и она» (1956) — о переплетении личных и общественных конфликтов на строительстве комбината «Шварце пумпе». Интенсивная поддержка, оказываемая Домом лужицкого народного искусства, и крепнущее с каждым днем сотрудничество профессиональных актеров и актеров-любителей способствовали возникновению у публики глубокого интереса к пьесам сербо-лужицких писателей, показанным в Лужице, на рабочих фестивалях ГДР, на встречах дружбы и фестивалях народного искусства в соседних социалистических странах — ПНР и ЧССР.

С 60-х годов дальнейшее развитие драматургии характеризуется повышением художественного уровня. На сценах разных городов ГДР и на сцене Немецко-лужицкого народного театра в Баутцене идет написанная Ю. Брезаном в 1968 г. на немецком и лужицком языках пьеса «Годы возмужания». В этой драме, как и в сценарии к фильму «О простой жизни» (1955, по роману «52 недели составляют год»), Брезан также использовал проблематику и образы героев своего романа «Пора зрелости». Сербо-лужицкий вариант пьесы более совершенен в художествен-

[5] *Brězan J.* Dramy. Bautzen, 1971, S. 15.

ном отношении и более убедителен на сцене. Сербо-лужицкая драматургия обогатилась произведением, отражающим развитие социалистических производственных отношений в сельском хозяйстве, становление личности лужицкого рабочего и крестьянина, члена сельскохозяйственного кооператива.

О росте мастерства П. Малинка свидетельствуют пьесы «Ночной пациент» (1967) и «Ответ» (1973). Используя в «Ночном пациенте» сюжет рассказа Марии Кубашец «Могила в лужицком поле», автор воплощает тему, обладающую национальной значимостью. У лужицкой девушки, полюбившей польского военнопленного, рождается ребенок. Его отбирают у матери и передают на воспитание бездетной жене полицейского-нациста. Мальчик растет в Гамбурге с ложным свидетельством о рождении. Стремление узнать прошлое своих родителей приводит его к решению поехать в ГДР. На родине Ангольф (в действительности Тадеуш) знакомится с братом своей настоящей матери, от него он узнает правду. Пьеса, напечатанная в 1967 г., ставилась в ПНР и в ЧССР.

«Ответ», до сих пор самая удачная из пьес П. Малинка, является одновременно одной из вершин сербо-лужицкой драматургии. В ней показана борьба лужицкого поэта, творчество которого имело общественно-политическую направленность (имеется в виду Барт-Чишинский), во времена вильгельмовской Германии за осуществление социальных и национальных прав трудового лужицкого народа. Государственные власти и духовенство добились высылки поэта из Лужицы. Обращаясь к исторической тематике, автор затрагивает актуальные вопросы современности: о позиции писателя, о партийности, народности художника социалистического общества.

Эстетическое освоение социалистической действительности, становление новых отношений между людьми, взаимоотношения между личностью и коллективом находятся в центре художественных поисков К. Колы и Ю. Коха. Пьесы К. Колы «Когда опускается туман» (1968) и «Визит родственников» (1972) свидетельствуют о стремлении драматурга внести свой вклад в духовное развитие трудящихся. Кола касается при этом конфликтов из жизни лужицкой крестьянской семьи, обусловленных существованием двух немецких государств, общественное развитие которых идет разными путями. Пьеса была в первый раз поставлена во время III фестиваля сербо-лужицкой культуры в 1972 г.

Ю. Кох сначала выступает перед театральной общественностью с пьесами, созданными по мотивам его прозаических произведений «Еврейка Хана» (1968) и «Между семью мостами» (1970). Последняя пьеса написана автором на лужицком и немецком языках. Плодотворным и качественно новым моментом в истории сербо-лужицкой драматургии явилось тесное сотрудничество Немецко-лужицкого народного театра с автором и общественностью при постановке пьесы «Последний экзамен» (1973). Кох рассматривает в этом произведении несколько необычную ситуацию, в которую попадают пятеро абитуриентов лужицкой средней школы. Вследствие легкомысленно высказанного подозрения в краже поставлена под угрозу их дружба, испытанная годами и воспринимавшаяся как нечто само собой разумеющееся. Каждый из друзей подвергается коллективом испытанию. По-новому проверяется моральная цена дружбы, честности и любви. Премьера этой пьесы также состоялась во время III фестиваля сербо-лужицкой народной культуры. В связи с X Всемирным фестивалем молодежи и студентов она была показана на немецком языке широкой публике молодежным театром в Дрездене и Немецко-лужицким народным театром в Баутцене.

Богата и многообразна сегодня сербо-лужицкая литература, она представлена жанрами поэзии и прозы, достигла определенных успехов в области драматургии. Бурное развитие переживает публицистика как особо оперативный жанр. Свидетельством расцвета сербо-лужицкой литературы после 1945 г. могут служить также успехи детской и юношеской литературы, которая оказала существенное воздействие на нравственное и эстетическое воспитание молодого поколения.

Глава сорок вторая

ЮРИЙ БРЕЗАН

Юрий Брезан занимает в литературе ГДР особое место, которое определяется не только тем, что он принадлежит к небольшому западнославянскому народу — лужичанам, но и тем, что, начав писать на родном языке и перейдя затем на немецкий, Брезан сохранил своеобразное двуязычие: свои произведения он пишет на одном из этих языков, а затем сам же переводит их на другой. С течением времени первым языком писателя стал немецкий, хотя Брезану и с самого начала не была свойственна «областническая», провинциальная узость. При всей погруженности в сербо-лужицкие национальные проблемы, Брезан всегда стремился к решению широких задач, связанных с ГДР, с современным миром.

Ю. Брезан пишет в разных жанрах: здесь и романы, и прозаические произведения малых форм, и сказки для детей, и стихи, и сочинения для радио, телевидения и театра. Много места в его работе отведено также публицистике и размышлениям на теоретические, эстетические темы. Для него, как и для многих писателей послевоенного времени, особое значение имеет автобиографический материал. Несмотря на то что этот материал творчески переработан в его произведениях, нетрудно заметить, что Брезан изображает лишь хорошо ему известное, в той или иной форме им самим пережитое, прочувствованное, засвидетельствованное. В то же время писатель подчеркивает, что как бы велико ни было искушение рассматривать собственный опыт как обязательный и пригодный для всех и, исходя только из опыта, «искать, выдумывать и рассказывать истории», имеющие «объективно значимый» характер, этот путь — ложный и для него неприемлемый [1].

Особой проблемой для себя Брезан считает умение найти своего читателя, жизненная среда или опыт которого будут близки жизненной сфере автора. От этого, полагает писатель, во многом зависит степень проникновения читателя в замысел произведений и мысли автора. Близость Брезана народным истокам во многом определяется таким пониманием связи писателя с читательской аудиторией.

Ю. Брезан родился в 1916 г. в Рекельвитце (округ Каменц) в семье рабочего каменоломни. После 1933 г. он участвовал в лужицкой группе Сопротивления, в 1938—1939 гг. сидел в тюрьме в Дрездене, затем был мобилизован и отправлен на фронт; с 1945 г. работал в родных краях в молодежных организациях, с 1949 г. живет в Баутцене, занимаясь литературным трудом. Брезан — лауреат Национальной премии ГДР 1951, 1964 и 1976 гг. и многих других почетных премий.

Имя Ю. Брезана впервые было замечено литературной общественностью ГДР в 1951 г., когда вышел сборник его рассказов и лирических стихов «На меже растет хлеб», который был опубликован в то же время на лужицком языке под названием «Первая борозда». По мнению критиков, это было одно из первых удачных произведений литературы ГДР о современной действительности, о становлении новой жизни. Были отмече-

[1] Ср.: Neue Deutsche Literatur, 1971, N 1, S. 11.

ны также добрый юмор Брезана и его отличное знание реалий деревенской жизни, людей деревни, их проблем, больших и малых, их быта и характера. Широкую известность приобрел рассказ из этого сборника «Как старуха Янчова с начальством воевала». Образ старой крестьянки, наделенной трезвым, острым и насмешливым умом, великой мастерицы рассказывать разные истории, которые живо и наглядно рисуют быт лужицкого села более чем за полвека,— одно из удачных воплощений истинно народного характера в литературе ГДР. Ю. Брезан шутливо вспоминал на коллоквиуме немецких и советских писателей в Эрфурте в 1971 г., что он своими литературными историями до такой степени запутал реальную рассказчицу, старуху Янчову, что она потом часто вплетала в «свои истории» придуманные Брезаном подробности, смешивая правду и вымысел.

Самым известным произведением Ю. Брезана стала его трилогия о Феликсе Хануше — романы «Гимназист» (1958), «Семестр потерянного времени» (1960) и «Пора зрелости» (1964). Первая книга уже во многом предопределила основную проблематику всей трилогии. В литературе ГДР жанр воспитательного романа (Bildungsroman, Entwicklungsroman) — явление, отвечающее духу времени, задачам становления нового общественного строя и общественного сознания. Брезан одим из первых обратился к этому жанру, увидев заложенные в нем реалистические возможности. Он считает, что роман воспитания, «если он написан со всевозможной честностью» [2], не дает возможности уклоняться от выводов и по необходимости взрывает застывшие формы любых догм.

В классическом варианте романа воспитания герой постепенно «обучается» жизнью, воспитывается средой, приключениями, общением с людьми, но это воспитание, как правило, идет поступательно, и герой не повторяет своих заблуждений. Феликс Хануш у Брезана — не просто трудновоспитуемый герой. Он много раз ставит себе ложные, неверные цели — сначала по детской наивности, затем по юношеской слепоте, а позднее и из-за политической близорукости. Это делает развитие Хануша скачкообразным и замедляет его приобщение к тем положительным идеалам, носителями которых в романе и трилогии выступают различные эпизодические персонажи. Другая особенность романа Брезана связана со спецификой выбора героя, поставленного в амбивалентное положение: гимназист, но сын рабочего; лужичанин, но обучающийся в немецком учебном заведении; бедный парень, но окруженный в гимназии обеспеченной молодежью. Это срединное положение, или позиция между противоположными сословиями, тенденциями — как социальными, так и национальными,— становится своеобразным «проклятием» Феликса Хануша, освобождение от которого придет к нему только в зрелые годы. Мотив заданности многих злоключений Феликса звучит уже в прологе к первому роману трилогии — к «Гимназисту». Отец Феликса Якоб Хануш в разгар ожесточенного сражения под Верденом, умоляя небеса сохранить ему жизнь, дает обет сделать сына, если он у него появится, священником. Читатель сразу отмечает ироничность, полускрытую предшествующим описанием трагической молитвы Якоба Хануша, когда во время внезапно наступившего затишья будущий отец будущего священника неожиданно добавляет к своему обету: «если он захочет». Сын Якоба Хануша, получивший многозначительное имя Феликс (счастливый), окажется втиснутым в мир, где долженствование и желание редко совпадают, и, колеблясь между «должен» и «хочу», не скоро найдет единственно правильный путь.

В первом романе трилогии описываются детство и ранняя юность Феликса Хануша. Время действия — годы после первой мировой войны. Место действия — родные для Брезана лужицкие края. Мальчик Феликс получает первый урок социального неравенства, еще не понимая его. Он только знает, что разных людей надо по-разному приветствовать: «с деревенским людом, с женщинами в национальных платьях и мужчинами,

[2] Neue Deutsche Literatur, 1976, N 5, S. 20.

ЮРИЙ БРЕЗАН

Фотография

которые были похожи на отца, надо было здороваться по-лужицки. А людям из замка и тем, кто был хорошо одет и ничем не был занят, надо было говорить «Гунтаг» (искаженное Guten Tag). В романе многие эпизоды даны через восприятие мальчика Хануша. Автор нарочито суживает свои полномочия и лишь намеками, подспудно корректирует для понятливого читателя создаваемую Ханушем картину мира, внося небольшие добавления как бы со стороны. Так, когда мальчик Феликс, пересказывая Библию, оснащает эпизоды священного писания лужицкими реалиями («слонка» вместо «божья матерь», и т. д.), автор сообщает: «Достаточно, сказал священник, у которого сегодня наверняка был насморк, так как он все время держал большой носовой платок у лица». Читатель, но не Феликс, понимает, что священник просто боялся рассмеяться.

Ю. Брезан сумел передать в своем романе поэзию деревенской жизни, летней страды, в которой принимают участие и дети. Мальчики во время летних работ в поисках заработка переходят из дома в дом и учатся понимать, что в каждом доме есть два стола: один для батраков, другой для хозяев — и что они по рождению должны сидеть за столом батраков. В гимназии, куда отец посылает учиться Феликса, чтобы выполнить свой обет, Феликс стыдится, что он сын рабочего, а когда он приезжает (очень неохотно) домой на первые каникулы, то замечает, что у матери грязный фартук, рубашка отца грубо заштопана, а коровы невидные: «Отец протянул ему руку. Феликс поздоровался с ним и, сам того не осознавая, вытер руку о свои брюки». Вот это и есть исходный момент, от которого Брезан поведет своего героя к медленному взрослению и поискам пока еще неясной ему справедливости и неизвестного идеала.

Та внутренняя неустойчивость, нестабильность, которую можно заметить в Феликсе Хануше в его ранние годы, многократно иллюстрируется в романе. Ю. Брезан наделяет своего героя противоречивыми желаниями и стремлениями. Виня отца за бедность, мать за приверженность к лужицким обычаям, Феликс мечтает принадлежать к тем, с кем встреч-

ные говорят по-немецки. Поэтому ему часто приходится идти на сделку и с совестью, и с гордостью: то он делает вид, что незнаком с девушкой Агнес (мусорщицей), которую любит, то скрывает от приятелей профессию отца (камепотес), то добивается благосклонности и дружбы первого ученика гимназии Бодо Шмидта, будущего нациста. Правда, эти эпизоды не ведут Феликса к окончательному падению: в гимназии он остается единственным юношей, не вступившим в союз гитлеровской молодежи. Писатель вложил в историю Хануша много лично пережитого (он сам учился в гимназии в эти же годы), и сопротивление Хануша нажиму школьного начальства, уговорам друга Бодо, материальным затруднениям, которые ему из-за такого поведения приходится переносить,— только это не очень понятное самому Ханушу сопротивление и дает возможность читателю верить в последующий духовный перелом героя. А Германия и родной Феликсу сербо-лужицкий край уже живут при фашизме. Эпизод с заключенными, которых Феликс видел в каменоломнях, впервые ясно дает ему почувствовать, что прожить наблюдателем в этом мире нельзя. «Нельзя сидеть в стороне, на пять шагов в сторону, одному. Никто и не заметит этих пяти шагов». Выбор, к которому Брезан подводит своего героя, дается ему нелегко, так как, не желая быть вместе с нацистами, он не хочет быть и вместе с рабочими, вместе с коммунистами. Россия для него долго остается только «пятном на карте», «географическим понятием», а о коммунистах он слышал так много выдумок и клеветы, что сам в этом разобраться не может. В какой-то момент Феликс Хануш, подобно молодому Растиньяку из романа Бальзака «Отец Горио», даже дает себе клятву завоевать город, стать в нем тем, кому город принадлежит. И все-таки то честное, порядочное, что в нем есть, заставляет его предупредить Агнес о грозящей облаве, а затем, пренебрегая опасностью, перевести ее нелегально через границу.

В маленьком «Эпилоге» Брезан изображает отца Феликса, Якоба Хануша, который размышляет над тем, что бывают времена, когда в тюрьме сидеть почетно, и прощает сыну всю нескладную его юность и расплывчатость мыслей и действий. Остальные герои романа, хотя и очерчены с достаточной полнотой, в основном все-таки располагаются вокруг центрального персонажа, и речь о них идет только в связи с Ханушем. Поэтому они то появляются, то исчезают из поля зрения автора, который внимательно следит в первую очередь за жизнью Феликса. Отсюда идет известная схематичность и нечеткость образов коммунистов — друзей Агнес (с ними Феликс почти не встречается и, следовательно, мало о них знает), и мир гимназии, прихотливо сочетаясь с миром деревни, все-таки тоже выполняет прежде всего вспомогательную функцию фона и среды, в которой протекает существование и взросление героя. В романе изредка появляются точные даты, например апрель 1931 г., весна 1934 г.; эти даты часто заменяют более подробные характеристики происходящих в мире и Германии событий.

Роман «Гимназист» состоит из трех частей — «Деревня», «Город» и «Лабиринт, но без Ариадны». Название третьей части, в которой метания Феликса достигают наивысшей напряженности, правильнее звучало бы по-иному: «Лабиринт и две Ариадны». В этой части Брезан ставит Феликса перед выбором между двумя путями и двумя вдохновительницами этих путей. Одной из них является пролетарская девушка Агнес, которую Феликс любил, но, стыдясь ее нищего облика, стеснялся признать своей подругой. С ней связан мир борьбы за свободу лужичан, против Гитлера. Колебания Феликса вызваны тем, что любовь к дочери богатого хуторянина Беате открывает перед ним другие пути — обеспеченность, лояльность к «режиму», семейное счастье и покой,— надо только забыть о нацистских планах уничтожения лужичан и вообще свободолюбивых людей и построить свое благополучие на несчастье остальных. К «остальным» принадлежат и его отец, и мать, и сестры. К Феликсу как возможному жениху Беаты уже стали обращаться как к «господину». Казалось бы, исполнение его желаний приближалось. Но он не мог не слышать, как за

столом батраков говорят о нацистах — «те»: «Никто не сомневался, что те были способны зажечь мировой пожар... Те посылают парней на край света. Те убивают абиссинцев ядовитым газом, те способны поджечь мир с четырех концов... Те и мы, сказала сестра Феликса. Она не знала, что он почти уже принадлежал к „тем"». Поворот Феликса от лояльности к открытому вызову нацистам в конце первого романа совершается резко: отказываясь вступить в нацистский молодежный союз, герой тем самым автоматически ставит себя вне гимназии, а помогая спасти Агнес — и вне закона.

Второй роман трилогии — «Семестр потерянного времени» — начинается возвращением Феликса из тюрьмы в родную деревню. В ней многое изменилось. Подполье стало осторожнее, доносчики — откровеннее; за Феликсом установлен полицейский надзор, а его родители все свои последние надежды возлагают на русских: «Может быть они (фашисты.— *А. Р.*) еще завоюют Францию... Но затем на очереди — русские. А их не победить... И потом — коммунисты... Они не пустят его к Москве!» Но Феликс долго не может решить для себя вопрос, реально ли верить в поражение фашизма, или ему так всю жизнь и придется приспосабливаться к «новому порядку». И хотя все в нем протестует против такой перспективы, герой Брезана идет окольными путями, стараясь благоразумно устроиться, приобрести профессию, «место под солнцем». Беата стала ему чужой, университет для него закрыт, остается работать в деревне. Но главное, как показывает Брезан, заключается не в профессии, не в работе, а в самом человеке. И пока Феликс Хануш ищет третий путь, он идет дорогой заблуждений. У Феликса Хануша перемен в жизни немало (поденщик, затем управляющий имением, солдат), но настоящее его внутреннее развитие идет медленнее, чем совершаются повороты в его внешней жизни. В какой-то момент при чтении второго романа возникает ощущение, что герой идет по замкнутому кругу, а накопление жизненного и политического опыта мало что прибавляет к его душевным качествам. То промежуточное состояние — не слуга, но и не господин,— в котором он пребывает, слишком медленно осознается им как опасное.

В композиции второго романа как бы повторяются закономерности построения «Гимназиста». Писатель снова ставит героя перед соблазном легкой жизни, и снова Феликс только в последний момент преодолевает это искушение (история с Анкой повторяет историю с Беатой). Однажды Феликсу удается передать родителям заключенного коммуниста маленькое сообщение, и он чувствует свою близость к этим людям. Автор замечает, что Феликс гордился делами этих мужественных людей и невольно идентифицировал дела других со своими собственными мыслями. Глава, в которой изображен этот эпизод, не случайно называется «Посередине». Брезан не только употребляет в трилогии символически звучащие собственные имена (Феликс, Беата), но и обыгрывает названия отдельных глав («Белый воротничок», «Посередине», «Одни и другие» и т. д.).

Ю. Брезан — мастер реалистического изображения будней, медленного течения жизни, мелких внутридеревенских конфликтов, запутанных отношений между соседями, людьми разных поколений, отцами и сыновьями. В первом романе он редко прибегает к философским обобщениям. Во втором романе эти обобщения появились в виде особых резюме, как бы подводящих итоги разным этапам в жизни Феликса Хануша. Обычно философские выводы можно обнаружить в ироническом подтексте, в самой системе расстановки героев, в обосновании различных эпизодов. Брезан воспринимает роль автора в произведении традиционно. Хотя, особенно в первом романе, повествование ведется в основном вокруг Феликса или от его имени, присутствие корректирующего, вносящего перспективу в романные события автора постоянно ощущается. Поэтому Феликсу в романе противостоят не только Агнес и ее друзья-подпольщики, не только отец с его устойчивым классовым сознанием, но и позиция самого автора, недвусмысленно выражаемая в романе различными способами. В своеоб-

разных «моралите» (как в дилогии Г. Манна о короле Генрихе IV) подводятся итоги размышлениям и действиям Феликса[3].

Изображение героя «в пути» заставило Брезана расширить рамки повествования, как географические, так и тематические. Пока Феликс как неблагонадежный не подлежал мобилизации в фашистскую армию, война возникала на страницах романа только косвенно, в размышлениях Хануша и других персонажей. Когда Хануш попал на фронт, его мучила мысль, что он воюет не на той стороне. Как и Ганс, сын Марии Гешке, в романе Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми», Хануш мечтает о перемене в своей судьбе, но не знает, как этого добиться. Однажды он помог партизанам уйти от облавы, однако жизнь ставит его в такие ситуации, когда полумеры ничего изменить не могут. Надо или сражаться против армии палачей и убийц, или стать их помощником. Пытаясь спасти женщин и детей от кровавой расправы, Феликс попадает в руки эсэсовского офицера, своего приятеля по гимназии Бодо Шмидта. Бодо Шмидт обязан Феликсу жизнью и с юности считает себя должником своего спасителя. Он стал нацистом, но не утратил склонности к театральным эффектам, к напыщенным позам. Издеваясь над Феликсом, он дает ему право выбора, в кого стрелять — в него или в самого себя. Убивая Бодо, Феликс наконец-то пробуждается от затянувшегося полудремотного существования «посередине». На этот раз выбор сделан им правильно.

Статью о русских и советских писателях Ю. Брезан назвал так: «Те, кто открыл мне двери в мой собственный мир»[4]. Название, как это обычно у Брезана, символично. Для лужицкого писателя Толстой и Достоевский были как бы двумя возможными путями в искусстве. Толстой — это чудо: «Какой смысл писать, после того как это [«Война и мир»] уже написано?» Но в то же время: «Это поддерживает меня, когда я теряю мужество, ибо человек велик». Оценивая с этой точки зрения Достоевского, Брезан подчеркивает в нем «безысходность»: «Я читал три его романа в последние месяцы перед бегством из гитлеровской Германии, и в первый раз мне показалось, что великое искусство само себя делает бесполезным, если оно не помогает человеку быть лучше и сильнее».

Но после этих двух великих писателей Брезан прочитал Горького, и Горький освободил его от наивно-гимназического представления о литературе, научил видеть настоящую жизнь, знакомую Брезану с детства, как достойную отображения. Отсюда идет благодарность Брезана Максиму Горькому, «романы и повести которого открыли мне мой „собственный мир"». В третьей части трилогии «Пора зрелости» «собственный мир» Брезана изображен особенно обстоятельно. Рисуя послевоенную лужицкую деревню и город Баутцен, Брезан опирается на свой опыт работы там после 1945 г. В третьем романе Феликс Хануш не только достиг возраста зрелости (ему в начале романа тридцать лет), но и нашел наконец свой путь, вступив в коммунистическую партию. Теперь он не столько ищет новые дороги и делает открытия, сколько отстаивает миропонимание, обретенное с таким трудом. Борьба за новый мир протекает отнюдь не в идиллических формах; Феликс переживает и обманы, и ошибки, и новые разочарования, и трагедии (гибель после войны Агнес и Руди Росмана, прошедших невредимыми подполье и эмиграцию).

В третьем романе трилогии, который остается романом воспитания, герой изображается уже после выбора им правильного пути (обычно в других романах этого жанра в современной литературе ГДР действие заканчивается решением героя, но не реализацией решения). Это обстоя-

---

[3] Например, курсивом выделена исповедь Феликса: «Важно не то, что случайно человек делает, а что́ он за человек. Я — ничто. Раньше я был гимназистом, но я перестал им быть уже в те времена, когда я еще учился в гимназии. И все-таки и сейчас я еще немного гимназист, хотя прошло уже четыре года с тех пор, как меня оттуда выгнали... Раньше учителя в гимназии говорили мне, что́ я должен учить. Кто скажет мне это сегодня?.. А ведь мои семестры записываются и подсчитываются. И я, только я один, должен заботиться о том, чтобы мои семестры не были семестрами потерянного времени».

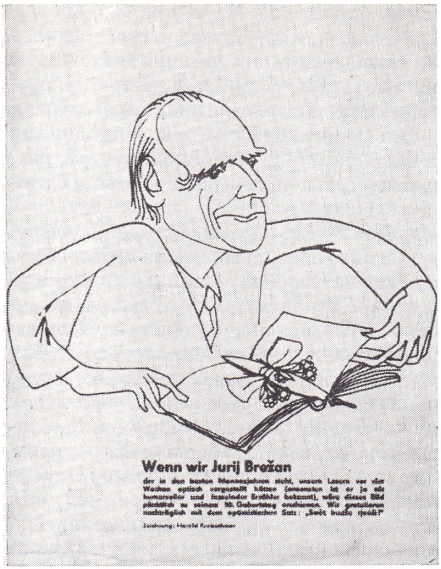
[4] Neue Deutsche Literatur, 1973, N 12, S. 108.

тельство несколько изменило авторскую позицию. В «Поре зрелости» меньше подчеркивается дистанция между автором и героем, самостоятельнее стали второстепенные персонажи, сюжет потерял однолинейность и разбился на параллельно протекающие истории (Румбо, Симона, вдовы Наконц и др.). Особенно следует отметить яркое воплощение образа вдовы Наконц, являющейся своеобразной вариацией старой Янчовой из ранних произведений Брезана. Вообще Брезан в романе пользуется широким набором юмористических и иронических приемов, делающих повествование живым и разнообразным.

Во всех произведениях Брезана большое место занимает изображение конфликтов между отдельными людьми: любовных, семейных, дружеских. Особую роль играет в жизни героев Брезана любовь, как это было и в трилогии о Феликсе Хануше. Но одно свое произведение Брезан намеренно назвал «Историей одной любви» (1962), подчеркнув названием главную проблему. Эта повесть появилась за год до «Расколотого неба» К. Вольф и предлагала свой вариант изображения двух немецких государств как основного фактора, влияющего на личную жизнь молодых немцев по обе стороны границы. Любовь между западногерманской слависткой Сабиной Кениг и молодым врачом из ГДР Робертом Хартунгом не могла быть легкой из-за того, что молодые люди жили в разных государственных системах, но Брезан делает проблему еще болезненней, так как духовное развитие Сабины и Роберта идет в разных направлениях. Для Роберта важна прежде всего его профессиональная среда и возможность раскрытия собственных способностей: «а больной — всюду больной, и врач — всюду врач». Поэтому, хотя у него нет желания оставить ГДР, его все-таки интересует — с деловой точки зрения — приглашение на работу в одну из западногерманских клиник. Его нарочитая отстраненность от политических проблем, насмешки над всякими «-измами» приводят к тому, что он ничем не может помочь Сабине, которая задыхается от отвращения и бессилия в атмосфере родительского дома (и шире — всей ФРГ), где снова оживают старые лозунги, старые знамена и старые милитаристские упования. История любви у Брезана превращается в историю становления нового миропонимания, изображенную с подкупающим лиризмом и психологической точностью.

В повести «Путешествие в Краков» (1966) мы встречаемся с особым поворотом привычных для Брезана размышлений над проблемой национального самосознания. В повести как бы два пласта: в первом происходит путешествие в Краков пожилого знаменитого архитектора Стефана Гонды вместе с молоденькой девушкой Барбарой, которая на некоторое время соглашается стать его гидом и другом, а во втором пласте повествования показано мучительное возвращение Стефана Гонды к самому себе, превращение космополитического перекати-поле в человека, живущего настоящей, ненадуманной жизнью. Написанная после романов М. Фриша «Homo faber» и «Штиллер», повесть напоминает по проблематике эти произведения швейцарского писателя. Главный герой повести Брезана восемнадцать лет живет вдали от своей родины Польши, сознательно перечеркнув прошлое (сразу после войны, потрясенный гибелью близких, он уехал в Южную Америку) и как бы забыв в этом прошлом друзей, сестру, любимые прежде города, наконец, свою польскую душу. Считая себя выше национальных привязанностей, он неосторожно согласился поехать на симпозиум на свою родину. Брезан заостряет ситуацию, давая в гиды архитектору дочь его бывшего немецкого друга, который стал министром в правительстве ГДР. Несмотря на известную условность приема, нарочитость некоторых эпизодов и встреч, в целом повесть психологически убедительно раскрывает возрождение или второе рождение человека на родной земле.

В «Черной мельнице» (1968) Ю. Брезан очень поэтично и прихотливо пересказывает притчи и сказки о национальном герое лужицкого фольклора Крабате.



Юрий Брезан.
Дружеский шарж Х. Кречмара

Образ Крабата занимает воображение писателя и в последующие годы.

На VII съезде писателей ГДР в ноябре 1973 г. Ю. Брезан выступил с речью о роли и значении философии и философов для современного писателя. «Несомненно,— говорил Брезан,— что в последние годы писатели активно размышляли над проблемами изображения действительности и функцией искусства и пришли к важным открытиям, частным результатам во многих книгах, статьях, речах. Кто, если не философы, должен изучить эти частные результаты и привести их в систему?»[5] Брезан не случайно взывал к философам. Ему, несмотря на заметную конкретность в изображении жизни, свойственно обобщать увиденное и изученное, добиваться выводов, которые касаются общечеловеческих проблем, а не только лужицких и немецких.

В 1976 г. был опубликован роман Брезана «Крабат, или Преображение мира», за который писатель удостоен Национальной премии. В нем Брезан, сплетая в кружево нити народных сказок, исторических анекдотов и философских размышлений, творит некую современную легенду о лужицком Фаусте. Правда, сам писатель, подчеркивая современное звучание романа, возражал и тем, кто видел в нем только обработку фольклорного мотива, и тем, кто преувеличивал близость его Крабата к фигуре Фауста. В интервью с Г. Плавиусом Брезан подчеркнул, что он не пересказывает в своем романе лужицкую легенду — он взял из нее только образ Крабата для того, чтобы его «контуры наполнить тем, что мы называем жизнью»[6]. Он не хотел бы также, чтобы Крабата называли «лужицким Фаустом». Просто лужичане создали сказание о Крабате примерно в то же время, когда немцы — легенды о Фаусте и Барбароссе, а по внутренней сути Фауст и Крабат не идентичны друг другу.

Роман открывается иронически переосмысленным сказовым зачином: «Как раз в самом центре нашего континента — многие в наших краях ошибочно полагают, что, значит, и в центре мира — берет свое начало речка Саткула, весело журчащая мимо семи деревень...». К этой фразе Брезан вернется в последнем абзаце романа еще раз, повторив мысль о том, что пусть мал ручей Саткула и пусть даже море, в которое он в конце концов впадает, ничего о нем не знает,— «...но море было бы совсем другим, не вбери оно в себя и Саткулу». Так и Крабат — герой, созданный воображением небольшого народа, мира изменить не может, но это был бы уже другой мир, если бы в нем не было Крабата. Поэтому Крабат у Брезана в романе не просто бессмертен, он был всегда и всегда будет, а его «явления» в бесконечной жизни многообразны и тоже бесконечны. Он был при сотворении мира, жил в средние века, восставал и страдал с гуситами, сражался на баррикадах XIX в., ведет борьбу с врагами человечества в науке XX в.

---

[5] Neue Deutsche Literatur, 1974, N 2, S. 86.
[6] Neue Deutsche Literatur, 1976, N 5, S. 27.

Крабат в романе выступает под разными именами, хотя чаще всего все-таки под своим собственным; в последних главах он одновременно и Крабат, и профессор Сербин, а может быть, и сам автор романа («может быть, это был Крабат. Но почему бы мне не быть Крабатом?»).

В романе постоянно меняется время действия, или, вернее, оно не имеет реального значения (например: «Однажды осенью Крабат потерял Смялу. Одни говорят: задолго до изобретения колеса, другие — во время всемирного потопа»). Истории легендарные, мифологические, библейские переходят в бытовые анекдоты, в философские рассуждения, в описания современных научных споров. У Крабата в романе есть извечный антагонист — Вольф (т. е. Волк) Райсенберг, сначала рабовладелец, рыцарь-бандит, угнетатель и тиран, затем, во времена, близкие к нашему веку, этот своеобразный Мефистофель становится биогенетиком, с помощью генетики хочет абсолютной власти над послушным человечеством. Хотя в романе легко узнаваемы отзвуки споров середины XX в. об ответственности ученых за свои открытия, и выбор специальности — биогенетики — для Крабата и его противников не может считаться случайным, однако именно эти главы романа наименее убедительны, откровенно дидактичны, а решение Сербина — Крабата похоронить в своем сознании найденную им универсальную формулу, которая может как осчастливить людей, так и сделать их рабами,— это решение утопично. «Вся эта глава есть выражение моего страха перед воинствующими поклонниками забетонированного знания 1+1=2, и ее [главу] следует воспринимать как предостережение. Неоспоримо, что наука привела людей к такому положению, что они сами себя — как человечество — могут отправить к праотцам» [7],— говорил Брезан.

Однако задержать развитие науки в XX в. с помощью насильственного «забвения» невозможно, речь может идти о контроле над наукой и этике ученого, а не о его превращении в невежду.

Роман «Крабат» построен на сюжете со множеством разветвленных линий и состоит из многочисленных парабол и притч, сплетенных весьма прочно друг с другом, вставленных одна в другую, переливающихся друг в друга. Смелые метафоры, неожиданные и парадоксальные стяжения разновременных событий, юмористическое обыгрывание старозаветных истин и библейских историй, соединенных с лужицким фольклором, ясный и прозрачный язык, постоянно ощущаемое присутствие добродушного, но отнюдь не равнодушного автора — все это придает роману Брезана красочность и делает его заметным явлением литературы ГДР.

Перу Брезана принадлежат также пьесы, сборники лужицких рассказов и стихотворений, различных сочинений для детей и, кроме того, «Свадебное путешествие на родину» (1953), «Криста» (1957), «Приключения кота Микоша» (1968) и другие произведения на немецком и лужицком языках. Он принадлежит сегодня к наиболее творчески активным писателям своей страны.

Betrachtungen zum Werk Jurij Brězans. Zusstg., Vorw. und Bibliogr. Keil J. Bautzen, 1976.
Christ R. Die Kraft der Krabats.— Neue Deutsche Literatur, 1969, N 8.
Geisthardt H.-J. Wahres und Wundersames.— Neue Deutsche Literatur, 1971, N 8.
Gundlach Ch. Jurij Brězan.— In: Literatur der Deutschen Demokratischen Republik: Einzeldarstellungen. Bd. 1. Berlin, 1974.
Heine L. Krabat oder die Verwandlung der Welt.— Sinn und Form, 1977, N 3.
Joho W. Geschichte einer Wandlung.— Neue Deutsche Literatur, 1967, N 8.
Koch H. Mannesjahre. Bemerkungen über Jurij Brězan.— In: Weggenossen. Leipzig, 1975.
Plavius H. Zugehen auf die Fragen der Zeit.— Neue Deutsche Literatur, 1976, N 5.
Töpelmann S. Eine Spirale, sich aufwärts windend.— Neue Deutsche Literatur, 1966, N 1.
Веннер А. Н. Повести Брезана на рубеже 50—60-х годов.— Вестн. Белорус. ун-та Сер. 4. Филология, журналистика, педагогика, психология, 1976, № 3.
Книпович Е. Ф. Предисловие.— В кн.: *Брезан Ю.* Крабат, или Преображение мира М., 1979.

[7] Neue Deutsche Literatur, 1976, N 5, S. 33—34.

Глава сорок третья

ДЕТСКАЯ И ЮНОШЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Подход к литературе для детей и юношества как к части национальной литературы обусловил формирование высоких требований, предъявляемых к этому виду творчества. Запрещение на территории ГДР любого произведения, проповедующего милитаризм, фашизм, антигуманистические идеи, способствовало сразу же после разгрома фашизма освобождению книжного рынка, библиотек, школ и других учебных заведений от нечисти прошлого. Важную роль сыграл также отказ от старой буржуазной литературы для детей и юношества, создававшей в угоду правящему классу нереалистическую картину действительности. И тем не менее устойчивые представления, заимствованные из этой литературы, оказывали воздействие еще в течение длительного времени. Потребовались большие усилия общества, чтобы смогла успешно развиваться новая детская и юношеская литература. Речь шла прежде всего об осознанной и творческой связи с прогрессивной, реалистической детской литературой в Германии, представленной произведениями пролетарских революционных писателей, написанными до 1933 г. (Алекс Веддинг), и книгами, созданными или изданными в эмиграции (А. Лазар, М. Циммеринг, Ф. Вольф, Л. Тецнер, К. Клебер-Хельд). Речь шла о привлечении и использовании классического немецкого наследия (сказки братьев Гримм), гуманистической немецкой и мировой литературы как прошедших эпох, так и современности. И речь шла, не в последнюю очередь, о последовательном стремлении создать новую социалистическую детскую литературу; при этом исключительно большое воздействие оказало знакомство с произведениями советских писателей, опыт и достижения которых значительно помогли дальнейшему развитию детской литературы в ГДР.

После образования ГДР в 1949 г. началась планомерная систематическая работа по оказанию поддержки литературе для детей и юношества, расширялись школьные библиотеки, создавались отделы молодежной книги во всех публичных библиотеках. Возникло детское издательство «Киндербухферлаг» (Берлин), которое наряду с берлинским издательством «Нойес лебен» сыграло важнейшую роль в развитии литературы для детей и юношества в ГДР. Кроме того, активно действовали небольшие издательства, такие, как «Альфред Хольц ферлаг» и «Люси Гросер ферлаг» (Берлин). Заслуживают особого упоминания осуществляемое с 1950 г. ежегодное присуждение премий и учреждение в 1963 г. «Дней детской литературы». В 1962 г. появился специальный печатный орган — журнал «Детская и юношеская литература» («Beiträge zur Kinder — und Jugendliteratur»). Важную работу выполняют такие учреждения, как Центральный совет по вопросам литературы для детей и юношества в Дрездене и Центр детской литературы ГДР в Берлине.

С 1968 г. Академия искусств присуждает отдельным писателям премию имени Алекс Веддинг за выдающиеся достижения в области детской и юношеской литературы. Ее лауреатами стали: В. Майнк (1968), К. Нойман (1969), К. Давид (1970), И. Новотный (1971), Г. Р. Рихтер (1972), Г. Фридрих (1973), Э. Бергнер (1974), Х. Безелер (1975), Ф. Родриан (1976).

Высшее государственное признание выразилось в присуждении Национальной премии ГДР. В 1955 г. ее получили Л. Рейн и Э. Штриттматтер (в том числе и за книги для детей и юношества «Тринн» и «Тинко»); в последующие годы за свое творчество, прежде всего в области детской и юношеской литературы, этой премии были удостоены Алекс Веддинг и А. Лазар (1965), Б. Плудра (1966), Л. и Г. Хардель (1968), М. Циммеринг (1969), Г. Гёрлих (1971), Л. Вельскопф-Генрих (1972), К. Давид (1973), Г. Хольц-Баумерт (1974).

Законы и постановления государственных органов ГДР, создание различных учреждений, учебные планы для школ, широкая поддержка соответствующих издательств и органов печати и многие другие меры способствовали тому, что литература для детей и юношества достигла больших успехов.

До 1949 г. на территории ГДР было издано сравнительно небольшое количество книг для детей и юношества, но по своему значению они были очень важны. В 1946—1947 гг. вышли созданные в эмиграции в СССР «Сказки для больших и маленьких» и повесть «Кики» Ф. Вольфа, который впервые знакомил молодых немецких читателей с идеей международной солидарности. В 1947 г. не очень богатый детский книжный рынок обогатили «Истории из Карапузии» Г. Фаллады.

В 1947—1948 гг. появились три книги Алекс Веддинг: «Ледовитый океан зовет», «Знамя Ганса-дударя», «Наемники без жалованья» (с 1951 г. издается под названием «Приключения Каспара Шмека»). Уже своей первой повестью «Эде и Унку» (1931) Алекс Веддинг активно участвовала в создании пролетарской революционной детской литературы в Германии. Помимо уже упомянутых книг, самыми значительными произведениями писательницы являются «Железный буйволенок» (1952), «Сверкающие сокровища» (1957), «Клад земли и Белый снег» (1961) и «Бегемот Губерт» (1963). Кроме того, сама ее многогранная деятельность способствовала возникновению новой социалистической детской литературы в ГДР.

Выбор сюжета и тематики определил успех повести «Салли Блейштифт в Америке», написанной А. Лазар «еще до прихода Гитлера к власти, но уже под тенью, которую отбрасывал фашизм»[1]. В 1935 г. книга вышла — под псевдонимом Мэри Макмиллан — в Москве, позднее — в Вене (1947) и в 1949 г.— в «Заксенферлаг» в Дрездене.

Августа Лазар (1887—1971), происходившая из буржуазно-либеральной венской семьи, установила в 20-е годы, после переезда в Дрезден, связь с революционным рабочим движением. В числе ее друзей были художники Леа и Ганс Грундиг. В 1938 г. Лазар потрясла и ужаснула «хрустальная ночь», пережитая ею в Вене. Через год ей удалось эмигрировать в Англию. В 1949 г. она вернулась в Дрезден. Ее литературное творчество было посвящено преимущественно детям и юношеству. Среди других необходимо отметить книги «Юра в шалаше Ленина» (1960) и «Вейсензандский мост» (1965). Юра, ленинградский пионер, в день своего рождения в 1958 г., когда ему исполняется двенадцать лет, посещает шалаш Ленина в Разливе. Позднее, когда он заболевает и лежит с высокой температурой, ему кажется, что он видит Ленина во время революционных событий лета и осени 1917 г. Соединяя прошлое и настоящее, Лазар показывает, какие великие перемены в жизни детей принесла Октябрьская революция. В книге «Вейсензандский мост» рассказывается о мужественной женщине, прячущей от фашистов в марте 1945 г. двух молодых еврейских женщин. Обе повести демонстрируют характерные черты творческой манеры Августы Лазар: в качестве сюжетной основы предстают решающие исторические ситуации, в которых выявляется и проверяется цена истинной человечности; отчетливая позиция

---

[1] *Lazar A.* Arabesken, Aufzeichnungen aus bewegter Zeit. Berlin, 1957, S. 87.

на стороне угнетенных и эксплуатируемых; оригинальная форма повествования, отказ от шаблонных моделей детской литературы.

Эти черты характерны и для знаменитой «Салли Блейштифт в Америке», повести о старой еврейке Салли и ее пестрой по социальному и национальному составу семье; иллюстрации к повести были сделаны талантливым художником А. Кайлем (Шандор Эк). А. Лазар так комментирует свою повесть: «Это был протест против моего прошлого, против духовных и политических взглядов той среды, из которой я вышла...» [2]. Писательница образно раскрывает перед детьми суть общества эксплуататоров, показывает, что расовая проблема есть проблема и классовая, и говорит о Советском государстве как о надежде всех угнетенных.

Одной из первых попыток детской литературы художественными средствами откликнуться на события тех лет была книга Вальтера Поллачека «Строительная банда» (1948). Традиционный приключенческий сюжет автор обогатил многообразными чертами живой реальности. Это антивоенный «роман для детей», выражающий настойчивое стремление народа к созданию новой жизни. Повесть подводила юного читателя к выводу, что строительство нового должно быть общим делом всех людей.

Позднее вышли из печати и важнейшие произведения пролетарской революционной литературы 20-х годов, а также книги, написанные в эмиграции, например: «Ян на барже» А. Лазар, «Охота за сапогом» М. Циммеринга, «Эде и Унку» Алекс Веддинг. Десятилетие, последовавшее за образованием ГДР, отмечено значительным прогрессом в области детской и юношеской литературы. Характерной чертой 50-х годов было появление и утверждение писателей, в творчестве которых уже намечались качественно новые черты как в выборе темы, так и в ее художественном воплощении. К ним относятся, например, В. Майнк, К. Нойман, Г. Р. Рихтер, К. Давид, Ф. Родриан, Х. Безелер, Б. Плудра. Вместе с другими писателями и с такими иллюстраторами, как Г. Гросман, В. Клемке, К. Циммерман, Г. Цукер, И. Мейер-Рей, они способствовали широкому признанию детской и юношеской литературы ГДР, в том числе и на международной арене. Вершинами на этом пути в первое десятилетие существования ГДР были романы «Тинко» Э. Штриттматтера (1954) и «Трини» Л. Ренна (1954).

Большое значение имел и тот факт, что некоторые исторически сложившиеся жанры и формы литературы для детей и юношества стали предметом серьезных общественных дискуссий. В этом плане следует рассматривать, в частности, дискуссии, проходившие в начале и в середине 50-х годов, о правомерности сказки как детского чтения, а также о так называемых «книгах для девочек». Одно только берлинское издательство «Киндербухферлаг» выпустило в течение этого десятилетия несколько иллюстрированных изданий сказок братьев Гримм. Первый сборник «Детские сказки и сказки для домашнего чтения братьев Гримм» был издан в 1952 г. в обработке В. Поллачека и с иллюстрациями Л. Грундиг. Наиболее удачным был появившийся в 1962 г. сборник, проиллюстрированный В. Клемке. В других издательствах ГДР вышло много сборников сказок, в том числе и сказок других народов, а также детских книг всемирно известных авторов. В ходе дискуссий о «книгах для девочек» речь шла, в частности, о преодолении традиционной шаблонной формы произведений, предназначенных для юных читательниц. Алекс Веддинг и другие писатели отстаивали необходимость реалистического изображения проблем, интересующих девочек-подростков.

В старой литературе для детей и юношества очень большое место занимали книги об индейцах, наиболее характерным признаком которых была фальсификация реальных исторических событий в угоду занимательной псевдоромантике. Детская и юношеская литература ГДР стремилась к высокому качеству приключенческой литературы, ее реалистичности. Первооткрывателем здесь стала Л. Вельскопф-Генрих, автор книги

---

[2] Ibid., p. 88.

«Сыновья Большой Медведицы» (1951), где вымысел и фантастика сочетаются с реалистическим изображением истории.

Лизелотта Вельскопф-Генрих (род в 1901 г.) была участницей антифашистского Сопротивления в Берлине; с 1960 г. она — профессор древней истории в Берлинском университете им. Гумбольдта. «Сыновья Большой Медведицы» — основанный на исторических фактах роман об индейцах племени Дакота, он принес писательнице международную известность. Позднее, вместе с книгами «Харка, сын вождя» (1962) и «Топ и Гарри» (1963), этот роман составил трилогию.

На возникновение новых качественных критериев в оценке приключенческой литературы для детей и юношества оказала также плодотворное воздействие книга «Железный буйволенок» Алекс Веддинг (1952). Это описание полного конфликтов и приключений жизненного пути китайского мальчика в первые годы строительства КНР.

Одним из тех, кто внес большой вклад в развитие приключенческого жанра в 50-е годы, был Гёц Р. Рихтер (род. в 1923 г.). Личный опыт: путешествия в Африку, война, послевоенная педагогическая деятельность — все это существенно определяет характер его книг для детей и юношества. В трилогии «Сави, продавец риса» (1956), «Пещера летучих дьяволов» (1958) и «Барабаны свободы» (1963; в 1971 г. вышла под названием «Восстание в диких горах») автору удалось придать приключенческому сюжету, увлекательному для молодого читателя, новое, гуманистическое содержание. Г. Р. Рихтер рассказывает о негритенке Сави, родом из Либерии, и его трудной дружбе с Томми (сыном белого фермера), приводящей его в Анголу. Изображая детство и юность Сави, автор рисует картины ожесточенных битв за социальное и национальное освобождение в африканских странах. Действие насыщено приключениями, глубокими человеческими конфликтами. Убедительно и наглядно отражены идеи дружбы народов и международной солидарности. Большинство книг Г. Р. Рихтера сюжетно и тематически близки друг другу, например его первая повесть «Найок, ловец жемчуга» (1952) и его роман «Львы идут» (1969).

В 50-е годы многие писатели обогатили приключенческий жанр, обращаясь к темам из реальной действительности. Их книги были особенно важны в условиях существования открытой границы с Западным Берлином, через которую проникала низкокачественная книжная продукция, опасная для морального и духовного развития молодежи. В этом отношении особенно актуальным в те годы был роман Б. Плудры «Шериф Тедди» (1956) — история четырнадцатилетнего берлинского мальчика, который (в условиях открытой границы) подвергается непосредственному воздействию западных бульварных романов и фильмов; лишь после горького опыта он находит правильный путь.

Показать, как в приключениях раскрываются лучшие черты человеческой личности, удалось и многим другим писателям. Показательными для этого жанра были повести В. Майнка «Удивительные приключения Марко Поло» (1955) и «Удивительные путешествия Марко Поло» (1957), а также «Хатифа» (1958).

Характеризуя детскую и юношескую литературу в первое десятилетие после образования ГДР, следует наряду с достигнутыми успехами отметить и недостатки, связанные как с ограниченностью тематики, так и с ее эстетическим воплощением. Это относится, с одной стороны, к поэзии, а с другой — к большой сфере научно-популярной литературы для детей и юношества. Кроме того, не хватало книг для так называемого начального чтения, для детей 8—10 лет. Заметный прогресс в этой области был достигнут лишь в конце 50-х и в 60-е годы.

Здесь необходимо назвать писательницу, которая внесла значительный вклад в развитие социалистической немецкой детской литературы — Лило Хардель (род. в 1914 г.). Она участвовала в антифашистском Сопротивлении, после освобождения работала на радио, потом обратилась к литературной деятельности. Ее повесть «Пипс и Ханна» (1952) строится на

материале жизненных впечатлений самой писательницы накануне второй мировой войны. Следующие три книги, описывающие жизнь детей в наше время,— «Дерзкий Макс» (1953), «Робкая Лоттхен» (1953) и «Макс и Лоттхен» (1955) — выдвинули автора в ряды первоклассных писателей. Поднимая большие и малые проблемы, волнующие юное поколение, Л. Хардель постоянно стремилась использовать все возможности для воспитания молодежи. Самые крупные ее достижения в биографическом жанре: «Девушка из Видерау» (1964) — повесть о Кларе Цеткин — и «Надя, моя любовь» (1975) — о Н. К. Крупской.

Уже отмечалось, что выдающуюся роль в развитии литературы для детей и юношества сыграли два писателя — Л. Рейн и Э. Штриттматтер.

Людвиг Рейн уже был всемирно известным автором, когда обратился к новой для него детской аудитории; он остался верен ей и в последующие годы. Так появилась книга «Трини» — «История мальчика-индейца». За ней последовала повесть «Ноби» (1955), рассказ о маленьком негритенке, который своей добротой завоевывает дружбу людей и животных; помощь друзей и других жителей тропического леса помогает ему победить пришельцев, белых работорговцев. Эта поэтическая повесть, привлекшая всеобщее внимание мастерским соединением реальности и фантастики, вызвала множество споров об эстетических возможностях детской литературы. В 1956—1958 гг. появились «Герниу и слепой Азни» и «Герниу и Арминий», повесть об Арминии, вожде германских племен, исторические заслуги которого изображаются на фоне судьбы херусского мальчика Герниу. Значение этих произведений не в последнюю очередь заключается в том, что в них с марксистских позиций дан отпор фашистским фальсификациям истории. В 1961 г. появилась книга «На развалинах империи», объяснявшая детям события Ноябрьской революции 1918 г. в Германии, а в 1963 — «Камило», необычная история смелого мальчика и его деда на революционной Кубе.

Эрвин Штриттматтер в 1951 г. завоевал сердца юных читателей сказкой «Лес счастливых детей». В 1954 г. вышел роман «Тинко». Упомянем также повесть «Пони Педро» (1959), в которой поэтически изображены отношения между человеком и животными и одновременно охвачены важные общественные проблемы времени.

Появление книг Л. Рейна и Э. Штриттматтера было расценено как поворотный пункт в истории социалистической немецкой литературы для детей и юношества. Неоднократно высказывавшаяся в то время точка зрения на «Трини» как «нечто большее, чем книга для детей», и обсуждавшийся долгое время вопрос о том, является ли «Тинко» книгой для юношества, подтверждают, что исторически сложившийся разрыв между детской и «взрослой» социалистической литературой был убедительно преодолен.

Отдавая себе отчет в том, что формирование и укрепление марксистского понимания истории является неотъемлемой частью развития социалистической личности, все больше писателей обращалось к историческому прошлому. Историческому жанру посвящено во многом творчество В. Майнка. Вилли Майнк, родившийся в 1914 г. в семье рабочего, совсем молодым включился в рабочее движение. В 1933 г. он эмигрировал во Францию, затем вернулся и снова уехал — в Венгрию, откуда был выслан, а с 1938 г. был вынужден нести службу в фашистской армии. После возвращения из плена (1946) он прошел путь, каким шли многие: «новый учитель», директор педагогического училища, редактор и литконсультант в издательстве, с 1956 г. занимается литературной деятельностью. Как значительные вехи в творчестве Майнка следует отметить уже упоминавшиеся книги о Марко Поло (1955—1957 гг.), повести «Сальви Пять, или Порванная нить» (1966), историю сицилийского мальчика-рыбака, отправляющегося на поиски счастья, и «Гибель воинов-ягуаров» (1968), где изображена трагическая борьба ацтеков с испанскими завоевателями, возглавляемыми Кортесом. Четкая фабула, запоминающиеся образы, на-

сыщенность действия, красочность фантазии, увлекательность и идейная глубина отличают лучшие произведения Майнка.

В рамках исторического жанра особое значение приобрели два тематических комплекса: борьба немецкого рабочего класса и антифашистское Сопротивление. Среди произведений, в которых художественно воплощены эти темы, следует назвать в дополнение к уже упомянутым следующие книги: «Криста» (1957) Ю. Брезана, «Они называли его Амиго» (1966) К. и В. Кюхенмайстер, «Девочку звали Гезина...» (1966) К. Ноймана, «Кристалл и ножи» (1971) Г. Фридриха.

Макс Циммеринг (1909—1973), поэт и прозаик, с 1933 по 1946 г. был в эмиграции. После возвращения в Дрезден участвовал в осуществлении важных культурно-политических мероприятий и занимался обширной и разносторонней литературной деятельностью. Его книги для молодежи отличаются постоянным стремлением живо воссоздать борьбу немецкого рабочего класса на примере типичных судеб: «Охота за сапогом» (в 1936 г. вышла на чешском, в 1953 г. в переработанном варианте — на немецком языке), «Привидение на Цигельштрассе» (1962), «Ли и красные альпинисты» (1967). Книга для детей «Бутье Питер и его герой» (1951) — одна из первых повестей об Эристе Тельмане. В «Мятеже в выпускном классе» (1963) показаны столкновения среди учеников немецкой гимназии в 1936 г., вызванные расовыми теориями фашистов.

Большой успех у юных читателей имеют произведения Бенно Плудры. Он родился в 1925 г. в семье литейщика, в 1942 г. был призван в торговый флот, а после 1945 г. некоторое время работал учителем, позднее занимался редакторской деятельностью. С 1952 г. он посвятил себя литературе. Творчески используя разнообразные художественные средства, он всегда стремится воспроизвести красоту и величие социалистического строительства в ГДР, показывая и возникающие в этом процессе схожие проблемы и противоречия. Своими первыми книгами для детей, в которых еще чувствовался дидактический элемент,— «Одна девочка, пять мальчиков и шесть тракторов» (1951), «Мальчики из палатки 13» (1952), «В Виперсхагене кричат петухи» (1953) — он проложил дорогу другим писателям. Больше всего ему удаются поэтические, насыщенные общественным звучанием повести для читателей младшего возраста: «Боцман на льдине» (1959), «Лют Маттен и белая раковина» (1963), «Путешествие в Сундевит» (1965), «О медведе, который не мог больше спать» (1967). Оригинально и убедительно писатель сумел воплотить актуальные политические проблемы и события, волнующие молодежь, в книгах: «Шериф Тедди» (1956), «Хайк и Пауль» (1956), «Якоб ищет любовь» (1958), «Тамбари» (1969), «Мое путешествие в Сванетию» (1975). В лучших произведениях 60-х годов Б. Плудра воссоздает облик человека социалистического общества, достигая идейной и эмоциональной глубины, убедительно отражая мир детей и взрослых в его единстве.

Немаловажную роль сыграли в 50-е годы некоторые детские книги Карла Ноймана. Он родился в 1916 г. в семье рабочего, учился живописи, был солдатом во время второй мировой войны. После возвращения из советского плена (1946) много лет работал учителем, потом обратился к литературной деятельности. Популярностью у детей пользуются такие произведения Ноймана, как «Франк» (1958), «Франк и Ирена» (1964), «Девочку звали Гезина». В романе «Франк» автор рассказывает историю мальчика, мать которого умерла, а отец работает на одной из крупных строек ГДР, вдали от места, где живет семья. В этом произведении автору удалось убедительно отразить общественные события 50-х годов в их противоречивости. Повесть «Девочку звали Гезина», в которой судьба советского военнопленного тесно переплетается с судьбой восьмилетней немецкой девочки Гезины,— одно из самых зрелых произведений детской литературы ГДР. Большая тема воплощена здесь поэтично и ярко, в доступной для маленьких читателей форме.

В 50-е годы литература для детей и юношества утвердила себя как часть национальной литературы. Вопрос о реализме, стоявший до сих пор

преимущественно перед литературой для взрослых, стал центральной темой дискуссий, связанных с творчеством для детей и юношества. Убедительное свидетельство тому — хроника уже упоминавшихся «Дней детской литературы» с их теоретическими конференциями. Обсуждавшиеся на этих конференциях темы — например, «Литература для детей — реалистическая литература», «Реализм и фантазия», «Образ человека социалистического общества в детской литературе» — способствовали более ясной оценке достигнутого и уточнению будущих задач.

В 60-е годы было создано немало интересных произведений, особенно прозы, которые долгое время считались объектом только литературы для взрослых. Сборники стихов, прекрасно оформленные и отмеченные высоким художественным уровнем, выпустило издательство «Киндербухферлаг»: «Шагни к окну и посмотри» (1964), «Ветряное колесо» (1967), «Ильзе Бильзе» (1968). Ярко раскрывает мир подрастающего поколения созданный школьниками сборник стихотворений «Я видел весну» (1965).

То же относится к выходящим в издательстве «Нойес лебен» начиная с 1967 г. сборникам «Открытые окна». Отдельные стихотворные сборники известных авторов, изданные в «Киндербухферлаг»,— например, «Смотрите, как нам улыбается солнце» (1955) М. Циммеринга, «Блошиный рынок» (1965) П. Хакса, «Прогулка по Вулькенциену» (1970) В. Липдемана — были дополнены сборниками «Избранное-66», «Избранное-68» и «Избранное-70», познакомившими общественность с новыми именами, новой поэзией. Следует отметить выпускаемую издательством «Нойес лебен» с 1967 г. поэтическую серию под названием «Альбом поэзии», которая регулярно знакомит читателей со стихами немецких и зарубежных поэтов прошлого и современности.

Среди книг для самых маленьких читателей наибольшей популярностью пользуются книги Фреда Родриана (род. в 1926 г.), который, будучи с 1955 г. главным редактором, а с 1975 г.— директором детского книжного издательства в Берлине, существенным образом влиял на процесс развития социалистической детской литературы в ГДР. Его повести «Облако-овечка» (1958), «Сказочная белая лошадь» (1959), «Олень Генрих» (1960), «Кристина-ласточка» (1962), «Ракета из Буммельсбурга» (1962), «Минни и корова Марикен» (1966), «У нас нет льва» (1969), «Сходим-ка к Фридолину» (1971) и др. относятся к лучшему, что было создано для младшего читательского возраста. Желания и мечты детей, их стремление к счастью изображены поэтично, оригинально, с фантазией.

Эдит Бергнер (род. в 1917 г.) пришла в литературу после 1945 г. Ее имя тесно связано с детской книгой. Она писала прежде всего для самых маленьких: «Штупс и Штиппель» (1956), «О Йохене, который не хотел убирать игрушки» (1957), «Куклы к дню рождения» (1957), «Петрушка в детском доме» (1958), «Первый школьный день» (1959), «Витцендорфские школьные истории» (1960), «Ян-скрипач» (1965), «Адебар, белый аист» (1967) и др. В последние годы Э. Бергнер уделяет особое внимание таким аспектам действительности, которые лежат за пределами непосредственного опыта и восприятия детей ГДР. В повести «Голубые жемчужины» (1967) она на примере судьбы девятилетнего Исмаила и его деда знакомит с тяжелой жизнью трудовых людей в Иране. Хиросима в 1945—1946 гг. и последствия американской атомной бомбардировки создают исторический и общественный фон «Тосё и Тамики» (1970). Это произведение бесспорно принадлежит к самым зрелым произведениям автора. Оно обогащает литературу для детей и юношества как в сюжетно-тематическом, так и в художественном плане.

Франц Фюман, крупный писатель, широко известный поэт и прозаик, также писал для детей и юношества, в частности реалистические истории для самых маленьких — например, «О Морице, который не хотел больше быть грязнулей» (1959), «В поисках волшебной пестрой птицы» (1960).

Фюман внес значительный вклад в развитие детской и юношеской литературы поэтическими обработками классических произведений национальной и мировой литературы. Такие его книги, как «Рейнеке-Лис» (1964), «Шекспировские сказки» (1967), «Деревянный конь» (1968), «Песнь о Нибелунгах» (1971), помогли сохранить и сделать живыми для нашего времени выдающиеся образцы мировой литературы прошлого. Эти усилия Фюмана и поддержка его издательствами весьма характерны: речь идет о том, чтобы все шире осваивать возможности литературы для детей и юношества, повышать художественный, эстетический уровень всех ее жанров с учетом всей ее специфики. Осуществляя эту программу, «Киндербухферлаг» выпустил отдельными изданиями ряд произведений крупных писателей: «Книгу для детей» (1965) Б. Брехта, «Девушку из Краснодара» (1965) Ф. К. Вайсконфа (издана Алекс Веддинг), «Историю о нынешнем и минувшем» (1966) А. Зегерс, «Светлую песню с темного двора» (1968) Э. Вайнерта.

По-прежнему важнейшей задачей остается отображение традиций немецкого рабочего движения. Успехи были достигнуты прежде всего в жанре биографических повестей и романов. Многие писатели изображали жизнь и деятельность классиков марксизма-ленинизма и выдающихся деятелей рабочей партии: В. Виктор рассказал о Марксе и Энгельсе в книгах «Человек, который изменил мир» (1959) и «Лучший друг» (1961), И. Вестер-Тельман написала «Воспоминания о моем отце» (1954), Г. Раджун создал книгу о Розе Люксембург — «Началось с ареста Антони» (1964). Жизнь и деятельность Ленина отражена в книгах «По следам Ленина» (1967) Э. Бекира, «Юра в шалаше Ленина» А. Лазар, «На пути к Ленину» (1967) А. Куреллы. Р. Вернер написала увлекательный роман «Ольга Бенарио» (1961), Э. Р. Гройлих — книгу «Никто не рождается героем» (1961), посвященную мужественному Антону Зефкову. Г. Хардель в книге «Необычайная и примечательная жизнь Ганнеса Крауса из Бибенхаузена» (1973) рассказывает эпизоды из жизни Генриха Рау. Г. Карау создает портрет Тельмана в книге «Тогда я стану журавлем» (1975). Образ Тельмана связан здесь с воспоминаниями советского солдата, который в 1945 г. участвует в освобождении города Баутцена. При всем различии этим книгам присуще и нечто общее: в них отражены те черты исторических личностей, которые делали их примером, показана их неустанная борьба вместе с соратниками за национальное и интернациональное освобождение народов.

Интересны — по форме изображения, освещению исторических событий и биографических фактов, по наглядности жизненных ситуаций — роман о Карле Марксе И. Корн (1907—1975) и В. Корна (1899—1971) «Мавр и лондонские вороны» (1962) и книга Г. Майера «Франциска и студент из Трира» (1973). В «Мавре» читатель встречается с Карлом Марксом и его семьей в тяжелый период эмиграции (1851) в Лондоне. Выразительно описывая встречу Карла Маркса с «вороньей бандой» и пролетарской семьей Клинг, авторы показывают человеческое величие и прежде всего цель и содержание практической и теоретической деятельности Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Идейное содержание романа ярко раскрывается в тесно связанной с описываемыми событиями сказке о мастере Бёкле, которую «Мавр» рассказывает своим детям. Г. Майер всесторонне и в деталях изображает один из важнейших периодов жизни Маркса: упорные занятия студента из Трира в Берлине, критическую переработку гегелевской философии, работу над диссертацией и т. д.

Значительные образы классиков марксизма-ленинизма создал и Г. Хардель. В повести «Женни» (1961) с глубоким чувством нарисован жизненный путь Женни фон Вестфален, верной и мужественной спутницы Карла Маркса. Дневниковые записи сестры Фридриха Энгельса Мари, в которых она вспоминает о годах его юности, и письма, которыми обменивались брат и сестра, послужили материалом для повести «Мари и ее старший брат» (1964). Герхард Хардель (род. в 1912 г.) смог, подобно

многим представителям его поколения, проявить себя как писатель лишь после 1945 г. Кроме упомянутых повестей, необходимо отметить — прежде всего с точки зрения актуальности сюжета и темы — его повесть «Встреча с Паоло» (1967). Рассказывая о судьбе выросшего в ГДР двенадцатилетнего мальчика, который переезжает с матерью в ФРГ, автор воссоздает картину жизни западногерманского государства во второй половине 50-х годов. В богатом конфликтами действии раскрывается общественная проблематика двух германских государств. К этому сюжету детская литература ГДР обращалась не раз. С особой силой она прозвучала в повелле «Братья» (1968) В. Гайдучека. Сходная тема возникает в повести Х. Безелера «Кто-то идет» (1972).

Многообразием и широтой литература для детей и юношества в 60-е годы обязана и творчеству К. Давида. Оно характеризуется поисками оригинальных художественных средств, богатством идейно-эстетического содержания. Произведения Давида содержат прежде всего критическую оценку прошлого и настоящего: расчет с фашизмом с точки зрения лично пережитого — например, роман «Совращенные» (1965). Он писал также репортажи о путешествиях — «В стране стрелков из лука» (1962) и «Польские этюды» (1963); проблемам воспитания молодежи посвящены его «Записки из дневника несовершеннолетнего» (1964). Большим успехом пользовалось повествование из времен Чингисхана — историко-приключенческие романы «Черный волк» (1966) и «Тенггери» (1968), а также история жизни и творчества великих музыкантов: «Музыкант из Химмельпфортгрунда» (1964), биографическая повесть о Франце Шуберте, и «Встреча с бессмертием» (1970), книга о Бетховене.

Курт Давид (род. в 1924 г.), всегда увлекавшийся музыкой, не смог после войны из-за ранений стать музыкантом. Поменяв ряд профессий, он с 1954 г. занялся литературной деятельностью. С этого времени он прочно связан с детской литературой.

В книге «Встреча с бессмертием» автор отказался от традиционной формы биографической повести, рисующей в хронологической последовательности жизненный путь героя, как это было в его повести о Франце Шуберте. В основу сюжета он положил описание «прекраснейших и редчайших» встреч с музыкой Бетховена. Эти встречи — в 1964 г. в Польше, в 1959 г.— в Монголии, в 1943 г.— на Днепре, в 1938 г.— на похоронах бедняка,— ассоциативно связанные с возникновением отдельных музыкальных произведений, как бы объясняют, в чем истоки величия Бетховена.

Изображение прошлого в его связи с настоящим, осмысление диалектики общественных взаимосвязей и их влияния на личность, показ творческих возможностей общества, сформировавшегося в ГДР, а также жизненных противоречий и коллизий — эти задачи занимают все более важное место в творчестве писателей, посвятивших себя детской литературе.

Яркий пример реалистической детской литературы — роман «Койцхенкуле» (1965) Хорста Безелера. Автор (род. в 1925 г.) убедительно показал в этой богатой приключениями и детективными эпизодами книге, что прошлое должно быть преодолено и в душе каждого человека, что это требует доверия к нашей социалистической действительности, ее признания и поддержки. В повести «Полет в Гавану» (1971) дети становятся свидетелями встречи советского и немецкого коммунистов, не видевшихся 25 лет; эта встреча заставляет детей понять, что двух коммунистов связывает нечто великое и непреходящее: совместно пережитые страдания и совместная борьба.

К писателям, которые в детские годы непосредственно пережили фашизм и войну, а потом оказались лицом к лицу с их беспощадными последствиями, принадлежит Хорст Бастиан (род. в 1939 г.). В обеих своих книгах — «Мораль бандитов» (1964) и «Грабители» (1968) — он обращается к периоду после 1945 г. и показывает во всей трагичности судьбу молодых людей в вихрях послевоенных лет. Заслугой Бастиана является то, что он не останавливается лишь на изображении пережитков прошло-

го, а показывает ростки нового, гуманистического мышления и новую деятельность людей в первые годы после освобождения от фашизма.

И в исторических книгах для детей и юношества, и в повестях о современности изображение действительности становится более ярким, убедительным. На передний план выдвигается проблема отношений между детьми и взрослыми, больше внимания уделяется психологии детей и подростков. Жизнерадостный, оптимистичный подход молодежи к решению повседневных задач, своеобразие их отношения к миру взрослых находят новое отражение в литературе. Лучшие произведения сохраняют популярность многие годы. К ним относятся, например, книги Г. Хольц-Баумерта «Альфонс Циттербаке» (1958) и «У Альфонса Циттербаке снова неприятности. Новые веселые истории об одном неудачнике» (1962), сборник рассказов «Три женщины и я» (1973), а также повесть В. Кюхенмайстер «Город из шутки» (1966).

Литература для детей и юношества обращается к темам, связанным с ролью труда в процессе развития молодежи, влиянием коллектива, школы, молодежных организаций. Эта проблематика рассматривается, в частности, в романе Й. Вольгемута «Эгон и восьмое чудо света» (1962), выдержавшего множество изданий.

К писателям, обращающимся в детских книгах к проблемам современности, принадлежит и Альфред Вельм. Он родился в 1927 г., был после войны «новым учителем». Много лет работал директором средней школы, а с 1963 г. занимается литературной деятельностью. В его детских книгах находят отражение большие общественные перемены в деревне, при этом очевидна связь со Штриттматтером и его «Тинко». Повесть «Кауле» (1962), с ее глубоким проникновением в психологию одиннадцатилетнего мальчика, является одним из его лучших и самых значительных произведений. С особой тонкостью и художественным тактом изображены взаимоотношения между ребенком и взрослыми; конфликт охватывает и проблему новых связей между городом и деревней, тем самым общественные требования времени становятся понятными для детей. События, описанные в книге, вызывают глубокое сочувствие у читателей, симпатию к ее героям. Успех у читателей имеет и книга Вельма «Пуговица, или Серебряные часы» (1975), история сироты в годы второй мировой войны, поиски им пути после освобождения от фашизма.

В повестях И. Новотного «Наводнение в деревне» (1963), «Охота в Каупице» (1964) и «Великан в раю» (1969) близкая автору деревня также является фоном для изображения новых отношений между людьми. Он стремится показать, что глубокие общественные преобразования наших дней отражаются в сфере индивидуального — как среди молодежи, так и среди взрослых. Иоахим Новотный (род. в 1933 г.) работал плотником, потом изучал германистику, был литконсультантом, долгие годы преподает в Литературном институте им. Иоганнеса Р. Бехера. Новотный принадлежит к числу наиболее популярных писателей в ГДР, пишущих и для детей.

Место ребенка и подростка в социалистическом обществе стало главным предметом литературы для детей и юношества. Жизнь школы, особенно взаимоотношения учителей и учеников, нашли вдумчивое, интересное воплощение в книгах Б. Вольфа «Манне Форштрат» (1968), П. Брока «Разрешите представиться — Оскар» (1969), У. Капта «Праздник в классе» (1969), «Милая долгая неделя» (1971).

Среди произведений на эту тему наибольшую популярность получил роман Г. Гёрлиха «Чуть ближе к облакам» (1971), вызвавший оживленные дискуссии. Убедительность повествования коренится прежде всего в том, что автор, рассказывая историю двух главных героев — учеников восьмого класса — и умело сгруппированных вокруг них действующих лиц, среди которых одинаково важную роль играют и взрослые и подростки, отражает социальную структуру нашего общества, что он видит связь между конфликтами подростков, условиями, сложившимися в семье, трудовой сферой и задачами, стоящими перед школой. Читатель понима-

ет, что только гармоничное сочетание и согласованное взаимодействие различных сфер общественной жизни в социалистических условиях могут привести к разрешению изображенных конфликтов и что в этом процессе не только взрослые, но и подростки располагают обширным полем деятельности и большими личными возможностями. Гюнтер Гёрлих (род. в 1928 г.) после 1945 г. работал некоторое время учителем. Обращение к проблемам образования и воспитания — характерная черта его многочисленных повестей, например «Черный Петер» (1958), «Честолюбцы» (1959), «Летняя история» (1969). В книге «Возвращение на родину, в страну незнакомую» (1974) он, как и многие другие авторы, снова обращается к сложным проблемам, возникавшим перед отдельным человеком и перед всем обществом в период колоссальных преобразований после 1945 г.

За годы существования и развития ГДР сформировалась новая социалистическая литература для детей и юношества. Эта литература «нагляднейше отражает торжество реального гуманизма в нашем социалистическом обществе — преодоление пропасти, установление внутреннего единства взрослых и мира детей» [3].

---

[3] Kulturpolitisches Wörterbuch. Berlin, 1970, S. 258.

Глава сорок четвертая

АЛЕКС ВЕДДИНГ

Алекс Веддинг (1905—1966) — псевдоним Греты Вайскопф, жены известного писателя Франца Карла Вайскопфа, взятый ею в память о местах, где происходили в прошлом классовые битвы берлинского пролетариата: Александерплац и Веддинг. Это имя неразрывно связано с созданием социалистической немецкой литературы для детей и юношества, неустанной борьбой за ее высокий идейно-эстетический уровень.

В 1931 г. Алекс Веддинг впервые и со значительным успехом выступила перед широкой читательской аудиторией как автор детской книги. В берлинском издательстве «Малик» вышла ее повесть о событиях современности, о жизни детей рабочих в Германии во время мирового экономического кризиса (1929) — «Эде и Унку». Сегодня книга эта по праву считается классическим произведением немецкой пролетарской революционной литературы для детей. В 1965 г. вышло ее последнее произведение — записанные и пересказанные ею африканские сказки и притчи под общим названием «В тени баобаба».

На Маннгеймском съезде германской социал-демократической партии в 1906 г., критикуя буржуазную детскую литературу и социал-демократические педагогические писания для молодежи того времени, К. Цеткин подчеркивала: «И хорошая буржуазная литература... умалчивала об идеалах братства, солидарности товарищей по труду и борьбе, о пролетарском свободолюбии... она не знает социальных доблестей, возникающих на основе нашего социалистического мировоззрения, порождаемых пролетарской классовой борьбой и необходимых для нее... В таких книгах нет героя, борющегося и погибающего за свободу... рабочего-бунтаря, борца против капиталистического строя» [1]. Алекс Веддинг постоянно стремилась воплотить идею пролетарской солидарности в своих книгах. В большой статье, напечатанной в 1937 г. в издававшемся в Москве журнале «Дас Ворт», она обращалась к писателям-антифашистам: «Мы, писатели-антифашисты, пишущие для юношества, должны воспитывать нашу молодежь на примере борцов за подлинную культуру, героев антифашистского подполья в Германии, героев гражданской войны в Испании, героев баррикад в Австрии, солдат китайской Народной армии и многих других достойных подражания людей, которыми так богато наше движение. Наши важнейшие неотложные задачи заключаются в том, чтобы знакомить молодежь с событиями и людьми настоящего и прошлого, но вместе с тем рассказывать в книгах о многом другом, что интересует молодых читателей,— о растениях и животных, о технике, физике или химии, о приключениях и открытиях. При этом нашей литературе для детей и молодежи стоило бы воспринять и положительные черты уже существующей литературы, не делая, однако, уступок в области идеологии» [2].

Одним из важнейших качеств детской и юношеской литературы, к достижению которого постоянно надо стремиться, Алекс Веддинг считала способность воспитывать в молодых читателях положительные идеа-

[1] Цит. по кн.: Das Kinderbuch. Gedanken und Ansichten. Berlin, 1971, S. 85—86.
[2] *Wedding A.* Kinderliteratur.— Das Wort, 1937, N 4/5, S. 54.

лы. Столь же характерно для писательницы и то, что она изображала мир детей и мир взрослых в их диалектической связи. В своей последней речи, произнесенной в 1965 г., она вновь выразила этот принцип своего творчества: «Жизнь детей тесно переплетена с жизнью взрослых. Это не райская идиллия. Острые классовые конфликты не щадят и детей. Им приходится расплачиваться за трагические ошибки взрослых. Бесчеловечность, ужас и жестокость, война и смерть не обходят детей стороной... Я пишу так, чтобы уже ребенок понял: ...одна только великая сила простых людей, сила объединенного народа, сила объединившихся народов может защитить их» [3].

Г. Вайскопф родилась 11 мая 1905 г. в Зальцбурге. Окончив школу, она работала стенографисткой, банковской служащей и продавцом книг. В 1925 г. она переехала в Берлин, работала в книжном магазине, позднее стала журналисткой, писательницей, членом Союза пролетарских революционных писателей. Еще в 1925 г. Алекс Веддинг вступила в Коммунистическую партию Германии. В 1928 г. она вышла замуж за Франца Карла Вайскопфа.

Ф. К. Вайскопф сыграл важную роль в творческой судьбе Алекс Веддинг. После его смерти она писала 14 сентября 1956 г.: «Если из меня получилось что-то дельное, этим я обязана Францу. Именно он открыл мой талант, всегда поощрял браться за перо, когда я готова была сдаться, именно он уже в самом начале утвердил меня в намерении писать книги для важных читателей — для детей, строителей завтрашнего дня» [4].

События 20-х годов Алекс Веддинг описала в повести «Эде и Унку» (1931). В 1929 г. в Германии насчитывалось 6 миллионов безработных, многим детям приходилось зарабатывать на хлеб, чтобы хоть как-то помочь своим семьям. В центре повести — дружба рабочих ребят Эде Шперлинга и Макса Клабунде с девочкой-цыганкой Унку, дружба, которая выдержала испытания в пору жестоких классовых столкновений. Отец Эде потерял работу и, не отличаясь высокой политической сознательностью, готов стать штрейкбрехером. По совету Клабунде-старшего, коммуниста, дети находят способ помешать этому. Когда затем полиция преследует Клабунде-отца за участие в забастовочных пикетах, дети прячут его в цыганском фургоне, в котором живет Унку. В конце повести отец Эде понимает стремления своего сына и начинает о многом задумываться. Уже эта первая книга Алекс Веддинг, вскоре переведенная на английский, датский и чешский языки, ясно свидетельствовала: детская и юношеская литература обогатилась значительным писательским талантом, поставленным на службу просвещения и воспитания. Подтверждением тому служит мастерски связанная с фабулой притча «Остров дохлой рыбы», рассказанная в пятой главе. С помощью притчи Клабунде-отец объясняет детям причины социальных бедствий рабочего класса, подводя их к осознанию того, что бедственное положение рабочих может быть преодолено.

В 1933 г. супруги Вайскопф были высланы из фашистской Германии. Они уехали в Прагу, где Ф. К. Вайскопф работал главным редактором, а Алекс Веддинг — ответственным сотрудником «Арбайтер-иллюстрирте-цайтунг» («АИЦ»). Вступление гитлеровцев в Чехословакию сделало невозможным дальнейшее их пребывание в стране. В 1939 г. им удалось перебраться через Париж в Нью-Йорк по приглашению Лиги антифашистских американских писателей. На страницах «АИЦ» были опубликованы многие статьи Алекс Веддинг, написанные о детях и для детей. С воодушевлением рассказывает она о жизни детей в Советском Союзе; сообщает ужасающие факты о положении молодежи в фашистской Германии; призывает антифашистских писателей-эмигрантов писать для юношества.

---

[3] *Wedding A.* Unsere Verantwortung.— Wedding Alex. Aus vier Jahrzehnten. Erinnerungen, Aufsätze und Fragmente. Berlin, 1975, S. 281.

[4] *Weiskopf G.* Worte für FCW.— Neue Deutsche Literatur, 1956, N 9, S. 12.

АЛЕКС ВЕДДИНГ

Фотография

В 1936 г. в Лондоне вышла вторая книга Алекс Веддинг, закрепившая ее репутацию талантливой социалистической детской писательницы, книга, переведенная при жизни автора на 10 языков,— «Ледовитый океан зовет».

Сюжет книги был в высшей степени актуален. С одной стороны — это жизнь на дрейфующей льдине, на Крайнем Севере, команды «Челюскина», потерпевшего кораблекрушение, и ее спасение самоотверженными советскими летчиками, с другой — приключения группы ребят из пражских рабочих семей, отправившихся на помощь челюскинцам. Благодаря оригинальному построению и мастерскому монтажу обеих плоскостей действия, Алекс Веддинг удалось добиться большого эмоционального воздействия. Она писала в 1937 г. в журнале «Дас ворт»: «Эпопея „Челюскина" разворачивалась как драма невиданной динамики. Весь мир затаил дыхание. Он был свидетелем романтического героизма, обращенного, в отличие от того, что проповедуют нацисты,— в будущее. Трое пражских мальчишек, которые отправились спасать потерпевших кораблекрушение,— не просто плод писательской фантазии. Их путешествие — внешне ребяческая выходка, но по мотивам своим — это акт солидарности; в нем — ярко выраженный приключенческий элемент, подражание великим примерам, которые так необходимы в детской книге... Я стремилась показать новый вид героизма — героизм коллективный... написать для молодежи книгу, агитирующую за мир и против войны, за Советский Союз и за солидарность»[5].

«Ледовитый океан зовет» — недвусмысленное выражение верности автора пролетарскому интернационализму. В этом главное достоинство

[5] *Wedding A.* Kinderliteratur, S. 53.

книги, хотя мы сегодня не можем не видеть и ее недостатки, например в изображении жизни на льдине или в обрисовке характеров персонажей. Отклик на эту книгу был необычайным. Несомненно, в этом сыграли роль актуальность и значение изображаемых исторических событий. Но была и другая причина столь большой популярности: выступая с партийных позиций, реалистически показывая действительность, писательница побуждала к размышлениям, к спорам.

Находясь в эмиграции в Америке, Алекс Веддинг занялась историческими исследованиями. Особое внимание она уделяла немецкой и американской истории, прежде всего ее революционным традициям. Результатом явились две большие исторические повести, впервые увидевшие свет в 1948 г. после возвращения писательницы на родину.

Одно из значительнейших крестьянских восстаний XV в. под руководством Ганса Бегейма, которое предшествовало Крестьянской войне в Германии, представляет собой исторический фон «Знамени Гапса-дударя» (1948). Сюжетная основа повести «Наемники без жалованья» (1948; с 1951 г. выходит под названием «Приключения Каспара Шмека») — продажа ландграфом Гессенским своих подданных английскому королю, который хотел с помощью наемников подавить освободительное движение в Америке в 1776 г. Обе повести о судьбе угнетенных, борющихся за общественный прогресс, отличаются четким изображением социальных и политических событий, подлинной партийностью и убежденностью. Рассказывая о реальных исторических событиях, писательница вводит образы детей, и это помогает ей создать картину истории, понятную детям и подросткам. Повести Алекс Веддинг сыграли свою роль в развитии у молодежи после 1945 г. нового исторического сознания.

После разгрома фашизма в Германии Алекс Веддинг еще много лет прожила за границей. Она сопровождала Ф. К. Вайскопфа, который начиная с 1948 г. находился на дипломатической службе в Вашингтоне, Стокгольме и Пекине, представляя Чехословакию. Китайские впечатления легли в основу романа «Железный буйволенок», изданного в 1952 г. в ГДР и переведенного затем на русский, чешский, венгерский, польский и другие языки. «Железный буйволенок» рисует впечатляющую картину того, «как после победы народа и образования Народной Республики в китайском народе пробуждается великая надежда»[6]. Эта книга явилась новым свидетельством большого художественного дарования автора, способности к глубокому проникновению в жизнь и чаяния других народов.

Китайские впечатления первых лет после победы Народной армии оказали значительное воздействие на Алекс Веддинг. В 1953 г. она опубликовала под названием «Невеста дракона» десять китайских народных сказок, в которых рассказывается о «борьбе между бедными и богатыми, между народом и его угнетателями». В 1957 г. Алекс Веддинг выпустила тексты для «маленькой антологии китайских цветных гравюр на дереве» под общим названием «Сверкающие сокровища». Как отмечалось в послесловии, автор стремился «выразить самое сердечное отношение к одаренному китайскому народу, способствовать более глубокому пониманию его культуры».

В 1961 г. вышла книга Алекс Веддинг «Клад Земли и Белый Снег», явившаяся результатом поездки писательницы к горцам в юго-западном Китае. Подружившись с двумя детьми — девочкой, которую звали Белый Снег, и мальчиком по имени Клад Земли,— писательница знакомится со страной и людьми, наблюдает быт, обычаи и нравы, узнает много интересного о прошлом и настоящем этого народа. Все это стилистически ярко и живо изображено в книге и убедительно иллюстрируется цветными фотографиями и рисунками. Очерки и репортажи соседствуют

---

[6] *Bredel W.* Alex Wedding zu seinem (ihrem) Fünfzigsten.— Neue Deutsche Literatur, 1955, N 5, S. 155.

здесь с народными сказаниями, баснями и сказками, с волнующими свидетельствами тех, кто пережил день освобождения.

Последние книги писательницы, как бы завершающие тематически и сюжетно ее творчество, вновь говорят о ее умении использовать и творчески перерабатывать народное слово. В 1963 г. увидели свет «Бегемот Губерт» и взятая из народного фольклора Ганы «История маленькой черепахи и золотого зяблика». В 1965 г. из печати вышел сборник африканских сказок «В тени баобаба». Эти книги — результат непосредственного знакомства автора с национально-освободительной борьбой народов Африки в 60-е годы. Их созданию предшествовали поездки в Африку и основательное изучение стран и людей, истории и культуры континента. Собрав и изучив множество африканских сказок, Алекс Веддинг попыталась наиболее характерные их черты переработать в рассказе о «бегемоте Губерте». Это сказочная история о том, как живший в Южно-Африканской республике бегемот, изгнанный из своего рода вместе с верным спутником, птицей Убузуку, путешествует по стране, видит бесправие этого мира и энергично включается в борьбу против белых угнетателей.

В «Истории о маленькой черепахе и золотом зяблике» поэтично передана тоска одинокого существа по общению. Маленькая черепаха жаждет «освежающего воздуха дальних стран», «она хотела бы подняться высоко» и «покорить весь мир». Верные друзья — чета зябликов — взяли ее с собой в один из своих полетов. Тщеславие подвело ее, она упала. Несмотря на это, маленькая черепаха гордо заявляет под конец: «Мир полон чудес. Я хочу их все открыть. И поэтому будьте уверены, я полечу снова». Всю свою жизнь Алекс Веддинг открывала чудеса этого мира. Последовательная коммунистка, разносторонняя детская писательница, критик и публицист — всю свою культурно-политическую деятельность на протяжении десятилетий, все свое дарование направляла она на то, чтобы помочь трудящимся и особенно их детям открыть подлинные чудеса жизни. Ее любовь и уважение принадлежали детям борющихся народов.

В 1965 г. Алекс Веддинг стала лауреатом Национальной премии — это было высшим признанием ее заслуг перед социалистическим немецким государством. Как детская писательница она являлась членом Академии искусств. С 1968 г. лучшим писателям, авторам детских и юношеских книг, присуждается премия имени Алекс Веддинг.

Wedding A. Aus vier Jahrzehnten: Erinnerungen, Aufsätze und Fragmente. Zu ihrem 70. Geburtstag. Berlin, 1975.

Глава сорок пятая

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КРИТИКА

Наследие, оставленное фашизмом, являло собой груду развалин: разрушены были не только города и заводы — на невообразимо низком уровне находилась и духовная, культурная жизнь. Ложью фашизма были насквозь отравлены все области науки, в том числе университетская германистика. Часто она даже выступала в роли идеологического авангарда фашизма.

Необходима была качественно новая, марксистско-ленинская литературная наука и критика, характеризующаяся сознательным отношением к задачам, которые ставит перед ней развитие социалистического общества.

В первые годы после окончания войны, когда начиналась коренная перестройка общества, становление марксистско-ленинского литературоведения было делом нелегким. Бескомпромиссная борьба против идеологии фашизма, в том числе и против лживости его литературных теорий, могла быть успешной лишь в том случае, если она была связана с борьбой прогрессивных общественных сил против буржуазной идеологии в целом, с возрождением попранных гуманистических традиций, и прежде всего традиций революционного рабочего движения.

И. Бехер на Первом съезде писателей в 1947 г. подчеркивал, что литература должна воздействовать на жизнь своими специфическими средствами, что без учета этой специфики нельзя полностью использовать ее огромные возможности; но что, с другой стороны, своеобразие литературы надо изучать не ради нее самой, а связывая ее задачи с потребностями общественной борьбы. Этому правилу следовали такие выдающиеся писатели и критики, выступавшие с марксистских позиций, как А. Абуш, В. Бредель, Ф. Вольф, А. Зегерс, Б. Узе, П. Рилла и другие.

Уже в те годы обозначились некоторые важнейшие черты критики ГДР, ее основные принципы — партийность, научность, а также коллективность, благодаря которой стало законом сотрудничество литературоведов с писателями, широкое вовлечение в дело литературной критики всех слоев общества, и прежде всего читателей. С ходом времени они все больше участвовали в выработке новых критериев искусства, соответствующих характеру социалистического общества.

Первостепенная роль научного подхода при последовательном соблюдении требований социалистической партийности всегда была существенной чертой марксистской литературной критики. Партийность и научная объективность формировались под влиянием работ Маркса и Энгельса (например, их суждений по поводу трагедии Лассаля «Франц фон Зикинген»), произведений Ленина (в первую очередь его знаменитых статей о Толстом). Они характеризуют творчество Ф. Меринга и традицию литературной критики 20-х годов. Историко-материалистическая концепция в немецком литературоведении всегда была представлена крупными именами. Ф. Меринг развивал ее на основе анализа классовой борьбы в вильгельмовской империи, рассматривая литературный процесс в диалектической связи с марксистской интерпретацией истории немецкого народа. «Легенда о Лессинге» Меринга, его статьи о современной литературе явились важнейшим вкладом в марксистскую критику в Герма-

ний. На них опиралось новое поколение критиков-марксистов, формировавшееся в 20-е годы. Как раз в ту пору на сторону партии революционного пролетариата встали такие видные представители молодой немецкой литературы, как И. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс, Ф. Вольф; благодаря их работам марксистская теория и практика искусства плодотворно развивались и в период эмиграции 30—40-х годов.

После 1945 г. в литературной критике началась борьба за реализм, спор с реакционными взглядами на культуру и искусство, которые поощрялись в западных зонах оккупации. Борьба за реализм, которую вела критика, была отражением классовой борьбы. КПГ — а с 1946 г. СЕПГ — поддерживала литературу правдивую, связанную с действительностью, с традициями воинствующего гуманизма, отражающую жизнь трудящихся, становление нового мира. Этим определялось и направление литературной критики.

Речь шла о мере художественной ценности, о реалистическом взгляде на искусство. И здесь требовалась теснейшая связь с практикой антиимпериалистической борьбы. Основные принципы были разработаны уже раньше, например в дискуссиях о реализме, об эстетических критериях, которые в годы изгнания вели немецкие писатели и критики-антифашисты на страницах журналов «Интернациональная литература» и «Дас ворт». Так, Б. Брехт настойчиво подчеркивал тогда, что боевое содружество социалистов должно выводить «свою эстетику, как и свою мораль, из интересов классовой борьбы». Марксист, писал он, «рассматривает искусство как одну из разновидностей человеческой деятельности — со своими специфическими особенностями, со своей историей,— но в то же время связанную со всеми другими родами деятельности» [1].

Наиболее решительные нападки на реализм исходили из кругов, враждебных последовательным антифашистским преобразованиям. Так, в 1948—1949 гг. острую дискуссию вызвал вопрос: «Как оценивать произведение искусства?» При этом сторонники «искусства для искусства» считали возможным судить о художественных произведениях, основываясь лишь на психологических предпосылках. Одновременно выдвигались теории, утверждавшие необходимость «абстрактного искусства» или «магического реализма». Марксистская критика, прежде всего И. Бехер, П. Рилла, Ф. Вольф, резко выступила против этих теорий. В «Нойес Дойчланд», в «Ауффбау», в «Тэглихе рундшау» при поддержке советских деятелей культуры, таких, как А. Дымшиц, антифашистская критика дала отпор этим взглядам и выступила в защиту реализма. При этом споры о литературе не ограничивались чисто эстетическими вопросами, речь шла о непримиримых жизненных позициях, отражавшихся в искусстве.

Уже в 1945—1946 гг. печать начала информировать читателей о произведениях антифашистской литературы. Это были поначалу всего лишь сообщения о книге и авторе, без критического разбора. Но значительная часть немцев таким образом вообще впервые узнавала о существовании антифашистской и социалистической немецкой литературы: об «Испытании» В. Бределя, о романе А. Зегерс «Седьмой крест», о поэзии И. Бехера и его романе «Прощание», о книге стихов Л. Фюрнберга «Ад, ненависть и любовь», о хронике Я. Петерсена «Наша улица», о «Рассказах пролетария» Л. Турека, «Упадке дворянства» Л. Реина, «Поэме о Человеке» Кубы, «Зеленых оливах и голых горах» Э. Клаудиуса, и др. Многие читатели впервые узнавали из этих кратких заметок о существовании таких писателей, как Брехт, Т. Манн, Фейхтвангер, Киш, Вайскопф.

Другая важная задача критики состояла в том, чтобы вернуть читателю гуманистические произведения мировой литературы. Особое значение приобретало при этом знакомство с советской литературой, которая помогала найти ответы на коренные вопросы жизни.

---

[1] *Brecht B.* Schriften zur Literatur und Kunst. Berlin, 1966, Bd. 2, S. 129.

Во вновь созданных издательствах «Диц» и «Ауфбау» стали выходить произведения советских писателей, мастеров социалистического реализма. Печать обращала внимание читателей на «Мать» Горького, на романы Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина», на поэзию Маяковского, роман Островского «Как закалялась сталь» — книгу, которая нашла огромный отклик у молодежи. В том, что эти книги и их герои способствовали переменам в сознании народа, есть и заслуга литературной критики.

Таким образом, критика того времени не ограничивалась полемикой с нереалистическими литературными течениями. Ее главная задача была конструктивной: заложить основы нового «общества литературы» («Literaturgesellschaft»), говоря словами И. Бехера.

В годы эмиграции марксистская критика занималась разработкой важнейших проблем, таких, как партийность искусства, его связь с народом, реализм, отношение к наследию, внося тем самым крупный вклад в становление литературы социалистического реализма. После разгрома фашистского рейха необходимо было, продолжая эти традиции, двигаться дальше. Перед критикой возникали сложные задачи; на важнейшую из них указал в 1948 г. А. Абуш: «Широкий поток новой литературной продукции не возникает по заказу; он... нуждается в заботливом поощрении» [2]. Абуш отмечал существование «пагубного разрыва между литературной теорией и современной критикой» [3]. Кафедры германистики и, как правило, других историко-литературных и литературоведческих дисциплин в университетах не везде были заняты учеными прогрессивных взглядов. Опорой в борьбе за преобразование германистики на научной основе были группы передового студенчества, а вне университетов — такие критики, как А. Абуш, П. Рилла, А. Курелла.

Еще в 20-е и 30-е годы А. Курелла и А. Абуш, работая в коммунистических легальных и нелегальных газетах и журналах, участвуя в деятельности международных организаций, боровшихся против фашизма, проявили себя как активные проводники культурной политики КПГ. Центральной темой, которую оба — каждый по-своему — разрабатывали в своих теоретических работах, была проблема гуманизма. Они последовательно углубляли и обогащали марксистско-ленинскую теорию культуры и искусства, отдавая свой огромный опыт делу социалистического строительства в ГДР.

А. Абуш на протяжении более чем четырех десятилетий исследовал взаимоотношения между социалистической литературой и классовой борьбой. В его деятельности счастливо соединился опыт практической и государственной общественной работы (после 1945 г. он был одним из руководителей Культурбунда, в 1954—1958 гг.— заместителем министра культуры, с 1958 г.— министром культуры и с 1961 г. в течение почти десяти лет — заместителем председателя Совета Министров по вопросам культуры и образования) с работой литературного критика. Как критик, автор многих книг и статей, он посвятил себя прежде всего новой, социалистической литературе. Его перу принадлежит, в частности, анализ трилогии В. Бределя «Родные и знакомые», поэтического творчества И. Бехера, к которому он возвращался постоянно.

Особое внимание в начале 50-х годов А. Абуш уделял образу нового героя в литературе. Во многих работах, прежде всего таких, как «Современная национальная литература» (1953), он последовательно разрабатывает мысль о том, что «величие литературы определяется ее способностью выражать проблемы, волнующие нацию, в глубоких человеческих характерах, создавать произведения, которые находят отклик в народе» [4]. Таков основной тезис его критической деятельности, основной вывод как его крупных работ, посвященных немецкой классике — прежде всего Шиллеру,— так и творчеству виднейших писателей ГДР.

---

[2] *Abusch A.* Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Berlin, 1967, S. 572.
[3] Ibid., p. 590.
[4] Ibid., p. 616.

П. Рилла, которого жизненный опыт и гуманистические убеждения привели на сторону революционного рабочего класса, был не только блестящим эссеистом и полемистом. Теоретические обобщения сочетались у него с тонким проникновением в своеобразие художественного произведения. Он — автор одной из наиболее значительных полемических работ первых послевоенных лет «Литература и Лют» (1948), направленной против лженаучных, реакционных концепций истории литературы. Рилла исследовал поэтическое творчество классиков социалистического реализма, показал многообразие его форм. Его работы о Брехте, Бехере и Зегерс помогли многим увидеть красоту и духовное богатство социалистического искусства, были новым словом в критике тех лет. Стремление заново исследовать с марксистских позиций культурное наследие служило формированию социалистического национального сознания. П. Рилла оспаривал реакционные буржуазные представления о Гёте; в этом вопросе он последовательно продолжал традицию мерингoвской «Легенды о Лессинге». Вершиной его исследовательской деятельности была большая работа о Лессинге, ставшая образцом марксистской германистики.

В области романской филологии плодотворно работал В. Клемперер. В. Краус, автор многих значительных работ в области романистики, издал методологически важное исследование «История литературы как историческая задача» (1950). Создание марксистской германистики в университетах потребовало многих лет. Важным толчком для этого послужил «Год Гёте» (1949). Г. Шольц, Г.-Г. Тальхейм, Э. Бремер, У. Вертхейм, Л. Кайм-Клок в последующие годы дали в своих работах развернутую картину развития немецкой литературы от эпохи Просвещения до смерти Гёте. Появились первые книги молодых литературоведов-марксистов. Одновременно был сделан важный шаг к перестройке методологических основ германистики. Правда, литература XX в. не всегда попадала в поле зрения литературоведов — наиболее последовательны были А. Абуш и П. Рилла, у которых изучение классики было связано с интересом к современности. Недостаточная разработанность проблем литературы XX в. вела порой к механическому и слишком прямому перенесению критериев классической литературы на современный литературный процесс, к нарушению важного принципа марксистской критики — принципа исторической конкретности.

Во многом это было связано с воздействием многочисленных работ Д. Лукача, ограниченность которых не была в те годы вполне понята. Вплоть до 50-х годов Лукач занимал господствующее место в литературоведении ГДР. Нечетко представляя себе историческую роль рабочего класса (что вело к ошибочной оценке социалистического реализма и к установлению нормативных эстетических критериев), Лукач недооценивал историческую обусловленность возникновения каждого произведения искусства, конкретные условия и закономерности его появления.

В полемике со взглядами Д. Лукача в последующие годы особенно важную и плодотворную роль сыграли выступления И. Бехера, Б. Брехта, А. Зегерс, Ф. Вольфа. Эти видные художники не ограничивались изложением теории, их эстетические взгляды постоянно развивались в ходе критического анализа новых шагов немецкой литературы. Первостепенным вопросом при этом было развитие современной литературы социалистического реализма.

50-е годы были временем острой политической и идеологической борьбы, споров и теоретических дискуссий о роли социалистического реализма в жизни нового общества. Партия ставила перед художниками новые, важные задачи. Уже в начале 50-х годов — на III съезде СЕПГ, затем на V пленуме ЦК — она нацеливала деятелей искусства на прочную связь с рабочим классом, на воплощение современной темы.

Во второй половине 50-х годов в обстановке обострения идеологической борьбы, в том числе и в области искусства, писатели и художники ГДР, стоящие на социалистических позициях, проявили политиче-

скую зрелость. Программное значение имели выступления И. Бехера, Б. Брехта, А. Зегерс на IV съезде писателей (1956).

Партийная конференция по вопросам культуры в 1957 г. свидетельствовала о возросшем самосознании творческой интеллигенции. Ко времени V съезда СЕПГ (1958) удалось достичь существенной консолидации деятелей искусства. Съезд дал толчок дальнейшему углублению и усилению идейного воспитания трудящихся. Он призвал рабочий класс, всех трудящихся овладевать достоянием немецкой гуманистической культуры прошлого, всем наиболее значительным, что есть в современной культуре. Первоочередной задачей литературы, искусства становилось художественное исследование новых явлений в жизни рабочего класса.

Однако в первой половине 50-х годов методы оценки новых художественных явлений были разработаны еще в недостаточной степени. В теории искусства и в художественной критике царил субъективизм. В 1950 г. Ф. Вольф говорил: «Мы еще не позаботились о критериях, которые помогли бы верно оценивать новые задачи и новую ситуацию»[5].

Успехи социалистического реализма помогли найти теоретически обоснованные критерии. Здесь следует отметить вклад такого критика, как П. Рилла, а также крупных художников, уделявших внимание и теории. И. Бехер после своего «Дневника 1950», в котором он рассматривал проблемы становления нового искусства в новом обществе, опубликовал четыре тома «Опытов», сыгравших огромную роль в постижении путей развития социалистического искусства. Б. Брехт внес важнейший вклад не только в теоретическое обоснование своей собственной художественной системы, но и в разработку проблем социалистического реализма вообще. Много сделали для прояснения важнейших вопросов А. Зегерс, В. Бредель, а также Э. Штриттматтер в своих выступлениях на съездах писателей, на теоретических конференциях Союза писателей, на партийных совещаниях по вопросам культуры.

Критика постепенно подходила к сложным вопросам современной литературы. Первые попытки обсудить особенности воплощения в литературе современной темы относятся к 1948 и 1949 гг. В 1950 г. последовала дискуссия о положительном герое, в 1951 — острые споры о формализме и реализме в художественном творчестве, в 1952— о современной драматургии, в 1958— о категории типического. В ходе подготовки к IV съезду немецких писателей в 1955—1956 гг. активно обсуждалась проблема идейного и художественного развития литературы, в 1957 г. еженедельник «Зоннтаг» провел дискуссию о массовом ее воздействии на читателя.

Лишь немногие критики, такие, как А. Ауер, Э. Зак, В. Ильберг, серьезно и глубоко анализировали создававшуюся в те годы литературу. Но в целом критика и литературоведение первой половины 50-х годов еще не были в состоянии обобщить развитие современной литературы. Некоторые критики довольствовались общим разговором о содержании книг, проблемах, которые нашли в них отражение. Критика опиралась на недостаточно обоснованное — с точки зрения теории — представление о типическом, в ней преобладал социологический подход к произведениям искусства. Проблемы собственно творческие, эстетические осваивались медленно, и это сказывалось на развитии литературы, на ее художественном уровне.

Даже после того как в 1953 г. стал выходить журнал «Нойе дойче литературр», орган Союза писателей, рассчитанный на более широкую аудиторию, чем «Зинн унд форм», и в то же время более специализированный, чем «Ауфбау», особых изменений поначалу не произошло. В 1953 г. состояние критики обсуждал ЦК СЕПГ и пришел к выводу о необходимости значительного подъема ее уровня.

К середине 50-х годов был накоплен некоторый опыт исследования и обобщения проблем современной литературы. В первую очередь надо

---

[5] *Wolf F.* Aufsätze 1945—1953. Berlin; Weimar, 1968, S. 294.

упомянуть заметки Б. Брехта о пьесе Штриттматтера «Кацграбен» и его тезисы о социалистическом реализме. К. Вольф в своей примечательной рецензии на роман «Тинко», рассматривая развитие творчества Э. Штриттматтера, приходила к важным выводам, касающимся воплощения в литературе новых конфликтов. Затем последовало обсуждение романа Г. Мархвицы «Чугун», которое (после письма рабочих угольного комбината в Нахтерштедте, где горняки сформулировали свои требования к социалистической литературе) переросло в интересную литературную дискуссию с участием писателей, критиков и читателей.

Важной темой критики постоянно оставалось воплощение в литературе нового человека, выражающего характер нашей эпохи. Первым крупным достижением в исследовании этой проблемы, не утратившим своего значения до сих пор, являются упомянутые выше заметки Б. Брехта к «Кацграбену». Б. Брехт исходит здесь из той же методологической установки, что и И. Бехер, А. Зегерс, Ф. Вольф, П. Рилла, А. Абуш: «Либо у социалистического реализма будет много разновидностей стиля, либо один-единственный, который погибнет от монотонности (удовлетворяя слишком мало потребностей). Мы должны внимательно следить за тем, что же возникнет. Возникающее мы должны развивать. Нет никакого смысла создавать эстетику, выдумывать ее, склеивать из известных понятий и ждать, что авторы пьес станут поставлять затем то, что выдумали эстетики» [6].

Брехт стремился к тому, чтобы эстетические критерии выводились не из эстетических схем, а из конкретных исторических событий с учетом специфики, своеобразия литературы. Он не принимает, таким образом, «критику изнутри», которая заведомо отказывается от объективного анализа и ограничивается лишь тем, что пассивно воспроизводит идеи автора. Его анализ исходит из явлений жизни, показывая, каким образом новая общественная действительность становится содержанием искусства, и завершается демонстрацией того, как искусство в свою очередь влияет на реальную жизнь.

Брехт исходил в своих оценках из ясного понимания основ социалистического искусства. Он рассматривал явления литературы в их связях с общественной реальностью, в широком контексте истории литературы. При этом для него важнее всего то, что предметом искусства стало новое общество. Брехт чутко подмечает реалистическое новаторство художественного произведения, и это служит для него важным критерием оценки. Причем формальная новизна в его понимании является не самоцелью, а средством изображения нового. Брехт критиковал тогдашнюю литературу за то, что она лишь констатировала это новое, но оказывалась неспособной воплотить его в художественных образах. Задача же заключалась в том, чтобы заставить читателя, зрителя в театре или кино «почувствовать себя сопричастным новым отношениям, увидеть людей, каких до сих пор не было» [7].

Насущной задачей критики становилась глубокая теоретическая разработка проблем социалистического реализма. В ходе дискуссии перед IV съездом писателей многие из этих проблем обсуждались, однако оставались и нерешенные вопросы. Тем большее значение имела речь на этом съезде И. Бехера. И. Бехер подробно остановился на генезисе социалистической литературы, которая родилась как литература рабочего класса вместе с Великой Октябрьской революцией. Эта концепция, точно указывавшая на активный характер нового искусства, имела основополагающее значение; исходя из нее, можно было развивать дальше социалистическую национальную литературу. Против этих тезисов выступил Г. Майер, отстаивавший концепцию «духа современности», который якобы равно характерен для литературы как социалистического, так и буржуазного общества. Острая полемика с подобными идеалистическими,

---

[6] *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5, ч. 2. с. 481.
[7] *Brecht B.* Schriften zum Theater. Berlin, 1964, Bd. VII, S. 146.

конвергентными воззрениями способствовала более глубокому пониманию социалистического реализма. На конференции в феврале 1957 г. писатели заявили о своей приверженности этому методу, делу социализма. «Несмотря на отдельные ошибки в толковании и применении этого метода, социалистический реализм от горьковской „Матери" до брехтовского „Галилея" нес в мир новую надежду и новую красоту» [8],— говорилось в заявлении.

А. Курелла и А. Абуш решительно выступили против теории Г. Майера. Абуш говорил о необходимости социалистической партийности в критике. В историческом обзоре он характеризует новое, типичное для эпохи становления литературы социалистического реализма.

1957 и 1958 годы стали решающими в утверждении социалистического реализма как наиболее адекватного метода художественного воплощения жизни, основывающегося на новых общественных отношениях. V съезд СЕПГ четко определил социалистическую перспективу для ГДР и ее литературы.

В последующие годы в литературоведении наметились существенные сдвиги, что дало возможность добиться теоретического углубления в исследовании проблем социалистического реализма. Эффективная полемика со взглядами Д. Лукача и Г. Майера сочеталась с конструктивной постановкой актуальной задачи: создать картину развития социалистического реализма в немецкой литературе, вскрыть сущность ее нового этапа. Это был важный шаг, так как университетская наука только начинала всерьез заниматься проблемами социалистического реализма. При этом она порой слишком увлекалась литературно-историческими аналогиями — например, ожидала «закономерного» перерастания социалистической современной литературы в социалистическую классику или переносила натурфилософские и художественные взгляды Гёте на современный литературный процесс. Методологическая ориентация оставалась слишком общей, чтобы эффективно воздействовать на современную литературу. Основные компоненты литературы — сюжет, жизненный материал, конфликты, жанр — определялись слишком односторонне, без учета реальных практических проблем современного развития.

Значительным шагом к серьезному изучению социалистического реализма стала первая научная конференция на эту тему, проведенная в 1958 г. в Берлинском университете им. Гумбольдта. Возникшая в связи с этой конференцией дискуссия поставила перед литературоведением важные общественные задачи, побудила к серьезной работе большую группу берлинских германистов. В 60-е годы появились монографии Г. Кауфмана о Брехте («Историческая драма и пьеса-парабола», 1963), Х. Хаазе о Бехере («Тема Германии в творчестве И. Р. Бехера», 1964), И. Дирзен о Зегерс («Этюды об Анне Зегерс», 1965).

Конечно, изучением проблем социалистического реализма занимались не только в Берлинском университете. Свою роль в развитии марксистского литературоведения сыграли многие полемически заостренные и научно аргументированные выступления против «новой критики» — влиятельной буржуазной школы на Западе. Среди таких работ выделяются исследования берлинского ученого-англиста и теоретика литературы Р. Ваймана («„Новая критика" и развитие буржуазного литературоведения», 1962).

Четко определившиеся перспективы социалистического развития ГДР, последовательное размежевание с антисоциалистическими концепциями сделали возможным ощутимый подъем литературной теории, наиболее заметно обозначившийся в 60-е годы. Теоретические работы Г. Коха, прежде всего фундаментальный труд «Марксизм и эстетика» (1961), в которых делалась попытка зафиксировать найденные эстетические критерии, знаменовали завершение определенного этапа развития критики

---

[8] Erklärungen des Vorstandes des DSV.— Beilage zu «Neue Deutsche Literatur», 1957, N 2.

и начала нового. В книге «Марксизм и эстетика» впервые в ГДР детально проанализированы взгляды Маркса, Энгельса и частично Ленина на основные проблемы эстетики, а также связи между общественным развитием и развитием культуры. В последующих работах Г. Кох продолжал разрабатывать проблемы диалектико-материалистического подхода к литературоведению и эстетике — «Вклад Франца Меринга в марксистскую теорию литературы» (1959), «Маркс, Энгельс, Ленин: о культуре, эстетике, литературе» (1968), «Наше литературное общество. Критика и полемика» (1965).

Таким образом, в 60-е годы литературная критика ГДР вступила в новую фазу. Важные сдвиги произошли в этот период и в самой литературе. Писатели осваивали новые области социалистической действительности: появились такие значительные произведения, как «Оле Бинкоп» Э. Штриттматтера, «Расколотое небо» К. Вольф, «След камней» Э. Нойча, «Актовый зал» Г. Канта, «Моя безымянная земля» И. Кнаппе, «Пауза для Ванцки» А. Вельма, позднее — «Выходные данные» Г. Канта, «Присуждение премии» Г. де Бройна; эти романы вызвали оживленные споры в критике. В 1966 г. в еженедельнике «Форум» прошла дискуссия о поэзии, вновь разгоревшаяся позднее, в 70-е годы.

Острые споры вокруг конкретных произведений, в которых участвовали и читатели, не были просто внутрилитературными спорами. Речь шла о более важном: об утверждении общественной роли литературы в ходе построения развитого социалистического общества и в связи с этим о дальнейшем обогащении метода социалистического реализма. Речь шла о более глубоком усвоении гуманистических традиций мирового искусства, опыта социалистического строительства братских стран и их литератур, о выработке более четкой позиции в борьбе с модернистскими тенденциями.

Социалистическая действительность выдвигала на первый план образ нового человека. Перед литературой стояла задача, которую можно обозначить так: воплощение характера созидателя, формирование социалистической личности в процессе общественной деятельности. Это был путь таких героев, как Оле Бинкоп из одноименного романа Э. Штриттматтера, как Томас Хельгер, Рихард Хаген и Роберт Лозе из романа А. Зегерс «Доверие», как Балла из романа Э. Нойча «След камней». Позднее это определило характер Якоба Фильтера из романа Г. Канта «Актовый зал», учителя Ванцки из романа А. Вельма, младшего из братьев Марулла в «Прощании с ангелами» В. Гайдучека. В этих книгах отразились новые общественные проблемы, в них показаны реальные пути самоосуществления личности и возникающие при этом конфликты. В заметках к «Кацграбену» Б. Брехт напоминал: «Реалистическое искусство борется против нереалистических представлений о жизни. Мы должны описывать действительность не только такой, какой она нам представляется, но такой, какова она есть в действительности. И начать надо с крестьянина» [9].

Названные выше произведения литературы 60-х годов содержали в себе исследование человека социалистической эпохи. При этом они вели борьбу в двух направлениях: с одной стороны, против тенденции представлять литературных героев лишь как олицетворение идеи, с другой — против поверхностной идеализации социализма.

Характерно, что именно упомянутые выше книги, а также «Расколотое небо» К. Вольф вызывали споры, кое-кто из критиков усмотрел в них отход от социалистического реализма. В то же время в отдельных публикациях и теоретических выступлениях высказывалось мнение, будто стремление личности к полному самоосуществлению провозглашается здесь абстрактно, вне связи с реальными общественными отношениями, с реальной жизнью. При таком недиалектическом, неисторече-

[9] *Брехт Б.* Театр. т. 5, ч. 2, с. 23.

ском подходе вновь возникали абстрактные разговоры о «человеке вообще». Особую роль играла эта проблематика в дискуссии 60-х годов о поэзии. Концепция человека, развивавшаяся на такой основе, часто сосредоточивалась на природном, биологическом моменте; чрезмерное внимание к этой стороне шло в ущерб изображению наиболее важного компонента, необходимого для самоосуществления человека,— его практической, творческой деятельности. В книгах Э. Штриттматтера, А. Зегерс, Э. Нойча, А. Вельма и других именно утверждение творческого начала было главным.

Проблема человеческой личности, чрезвычайно важная для литературы, стала центральной темой ряда дискуссий — в частности, обсуждения романа Г. Канта «Выходные данные», которое началось сразу же после его публикации в еженедельнике «Форум» (1969).

Споры о воплощении в литературе образов новых людей с середины 60-х годов сопровождались и «внутренними» дискуссиями о совершенствовании методологии литературоведения и критики. Отмечалось, что критика недостаточно раскрывает диалектику искусства, которое не механически копирует действительность, но, отражая ее, сознательно воздействует на общество. А. Зегерс, как и другие писатели, указывала, в частности, на V съезде писателей, что социалистическая литература изображает новую действительность так, чтобы побудить читателя участвовать в ее созидании. Диалектическому характеру литературы социалистического реализма должна была соответствовать диалектичность в позициях литературной критики. Работы Г. Коха, В. Миттенцвая, В. Гирнуса, Р. Ваймана, Э. Шумахера и других способствовали повышению ее теоретического уровня.

В эти же годы интенсивней стали усилия ученых ГДР по совместной планомерной разработке основных принципов теории социалистического реализма. Этим занимались различные исследовательские коллективы. Наряду с отдельными книгами и сборниками литературно-теоретических работ выпускаются специальные серии («Германистские исследования» издательства «Рютен унд Ленинг», Берлин; «Исследования современной немецкой литературы» Издательства Академии наук, Берлин, и др.).

С середины 60-х годов специальную серию литературоведческих эссе выпускает издательство «Миттельдойчер ферлаг» (здесь опубликованы, в частности, работы таких ученых, как Х. Хаазе, Р. Шобер, Г. Плавиус, Х. Редекер, Г. Цвойдрак, а также писателей, среди которых М. В. Шульц, И. фон Вангенгейм, Ф. Зельбман, В. Бройниг и др.). Проблемам литературной критики, прежде всего обсуждению новых произведений, посвящают свои страницы (в соответствии со своим профилем) такие газеты и журналы, как «Нойе дойче литератур» (представляющий главным образом текущую литературу ГДР), «Зинн унд форм» (современная мировая литература и литература ГДР), «Веймарер байтреге» (теоретический журнал по вопросам эстетики, искусства и культуры) и «Зонитаг» (еженедельная газета по вопросам культуры.)

На VIII съезде (июнь 1971 г.) и VI пленуме ЦК СЕПГ (июль 1972 г.) были сформулированы и новые задачи в области культуры и искусства. При этом творчески учитывался и опыт КПСС, особенно решения ее XXIV съезда. После VIII съезда СЕПГ с новой силой разгорелись дискуссии о состоянии литературной и художественной критики, в которых приняли участие многие писатели, деятели искусства, ученые. Подчеркивалась неплодотворность позиции тех, кто подходит к литературе и искусству с нормативными требованиями, не видит всей сложности процессов художественного развития. Отмечалось также, что еще очень редки исследования, где содержался бы обобщающий анализ литературного развития ГДР в сопоставлении с другими странами. Речь шла в целом о том, что литературная критика должна полнее отвечать требованиям общества и активно воздействовать на читателя.

В начале 70-х годов в литературоведении и критике наметился более продуктивный подход к изучению современного литературного процесса. В определенной степени этому способствовало новое отношение к литературному наследию и плодотворные контакты с прогрессивной литературой нашего времени, в особенности с советской литературой. На такой основе стало возможным создание коллективного труда под руководством Г. Коха «К теории социалистического реализма» (1974). Впервые в ГДР в этом труде была сделана попытка дать систематическое изложение основ теории социалистического реализма, обобщив исторический и теоретический опыт художественного развития литературы. В этой работе подробно освещаются проблемы партийности и народности, анализируются пути, средства, методы художественного обобщения, глубоко и систематично исследуется вопрос о функции искусства и новые связи между искусством и публикой. Примечательно также, что развитие социалистического реализма рассматривается неизменно в тесной взаимосвязи с охватывающим все сферы жизни развитием социалистической культуры. Наряду с традиционными вопросами социалистического реализма в книге исследуется новая проблематика, касающаяся истории и традиций реализма и гуманизма, а также проблема прогресса в искусстве. Эти исследования продолжены в труде «Введение в теорию социалистического реализма» (1975), созданном авторским коллективом под руководством Э. Прахта.

Все эти годы критика и литературоведение ГДР продолжали активную непримиримую борьбу против модернистских и ревизионистских концепций. В этой связи следует назвать книгу К. Вольф «Уроки чтения и письма», цикл статей В. Гирнуса, опубликованных в журнале «Зинн унд форм», статьи многих авторов в журнале «Нойе дойче литератур». Литературно-критическая публицистика активно отвечала и на клеветнические измышления западногерманских критиков, пишущих о литературе ГДР. Здесь в особенности следует упомянуть работу Г. Кэлера «Холодная война критиков» (1974).

С конца 60-х годов, особенно в 70-е годы, авторитет литературы ГДР значительно возрос и на буржуазном Западе, в том числе в ФРГ. Многолетняя клевета оказалась бессильной помешать росту интереса к ней. Если в середине 60-х годов ревизионистские нападки на социалистический реализм являлись одновременно прямыми нападками на социалистические страны, то позднее картина изменилась: стремясь, как и прежде, вбить клин между писателем и социалистическим обществом, буржуазные идеологи старались направить развитие литературы ГДР в удобное для них русло.

Борьба против ревизионистских и буржуазных идей не была для критики самоцелью; она была повернута к конкретным проблемам литературного развития. В эти годы развертывается процесс систематического изучения литературы ГДР; важнейшим ее результатом явилась «История литературы ГДР» (1976), созданная авторским коллективом под руководством Х. Хаазе. Здесь впервые прослеживаются основные линии развития литературы, анализируется конкретный литературный процесс — прозаические жанры, поэзия и драматургия, тем самым вносится ценный вклад в исследование становления социалистического реализма в литературе ГДР. Книга отличается обилием точного, тщательно систематизированного фактического материала. Основной принцип этой работы состоит в том, чтобы, исходя из исторического движения литературы ГДР в целом, определить и оценить вклад в нее отдельных писателей.

По-иному построены и иную задачу выполняют такие работы, как «Соратники» (1975), сборник, изданный Академией общественных наук при ЦК СЕПГ, и «Литература ГДР. Творческие портреты писателей» — два тома (1974, 1979), изданные Г. Ю. Геердтсом. В них содержатся статьи об отдельных писателях ГДР, исследуются особенности их творчества. Под углом зрения определенных актуальных проблем рассматриваются произведения современной литературы и делается попытка вы-

явить ее основные тенденции и этапы развития в работах Е. и Г. Кауфман «Ожидание и предложение» (1976), а также группы лейпцигских литературоведов под руководством М. Дирша и В. Хартингера «Литература и историческое сознание» (1976), и др.

Литературная критика начала уделять больше внимания изучению вопроса о функции литературы в социалистическом обществе. Писатели, критики, ученые приняли участие в обсуждении этих проблем. Для выработки методологии таких исследований в теоретическом аспекте было необходимо воссоздать более точную картину литературных традиций 20-х и 30-х годов периода эмиграции. Такие ученые, как А. Кляйн, К. Кендлер, Ф. Альбрехт, И. Хибель, обратились к изучению опыта пролетарско-революционной литературы — «К традиции социалистической литературы в Германии» (1962), многотомная серия «К истории немецкой социалистической литературы в XX веке» (1972). Э. Симонс исследовала деятельность Союза пролетарско-революционных писателей — «О деятельности Союза пролетарско-революционных писателей» (1960).

После первых обзорных работ более глубокое изучение социалистической и антифашистской литературы периода эмиграции началось в трудах Д. Шиллера «...В основе своей по-иному» (1974) и В. Кислинга «Свободная Германия в Мексике» (1974). В этих исследованиях интерес авторов был направлен главным образом на прояснение исторических фактов. Другие ученые вопрос о социалистическом наследии рассматривали в непосредственной взаимосвязи с актуальными проблемами развития современной литературной жизни, с идеологическими боями эпохи. Таковы прежде всего сборники «Революция и литература» (1971) и «Позиции» (1969), а также теоретические труды ряда ученых: В. Миттенцвая, М. Наумана, Д. Шленштедта, Р. Ваймана.

В томе «Позиции», созданном коллективом литературоведов под руководством В. Миттенцвая, собраны монографические работы о литературных и эстетических концепциях таких крупных писателей, как И. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс, Ф. Вольф, А. Цвейг, о таких видных теоретиках, как А. Курелла и П. Рилла; книга эта явилась важным вкладом в науку о литературе и критику ГДР.

Признание и высокую оценку в ГДР и за ее пределами нашли работы В. Миттенцвая о творчестве Б. Брехта — «От «Мероприятия» к «Жизни Галилея» (1962), «Отношение Брехта к традиции» (1972), труды по теории литературы, в частности «Изображение и образы в современной драме» (1972), где он, анализируя наиболее значительные произведения мировой драматургии, создает теорию литературного героя, опровергая схематические представления и показывая пример конкретного применения основных категорий социалистического реализма. В своих работах о Д. Лукаче, а также о полемике между Брехтом и Лукачем 20—30-х годов В. Миттенцвай анализирует важные направления теоретической мысли в немецкой литературе XX в.

Продолжая изучать вопрос о специфической природе литературного произведения и его воздействии в условиях социализма, литературоведы 70-х годов в большей мере сосредоточивали свои усилия на уточнении проблематики творческого процесса, нравственного, эстетического воздействия художественного творчества. В сферу изучения попадали также методологически не решенные проблемы.

Ф. Фюман в речи на VII съезде писателей, выразив неудовлетворенность общим состоянием критики, исходил из того, что критика должна рассматривать «литературу как силу, воздействующую на общество», воздействующую сознательно и планомерно, и что, таким образом, критика призвана активизировать общественную функцию литературы[10]. Дискуссия о специфике литературы, которая велась в конце 60-х и в начале

---

[10] См.: VII. Schriftstellerkongress der DDR. Protokoll (Arbeitsgruppen). Berlin. 1974, S. 250.

70-х годов, показала, что в самой действительности сформировались новые взаимосвязи между литературой и жизнью.

Эта проблематика наиболее глубоко исследована в книге «Общество, литература, чтение» (1973); ее авторы — М. Науман, Д. Шленштедт, К. Барк, Д. Клихе, Р. Ленцер. В ней продолжена разработка проблем, уже начатая в книге «К теории социалистического реализма». Основательное изучение трудов классиков марксизма-ленинизма, а также опыта советской критики дало возможность исследователям добиться в этой книге новых результатов, причем акцент был сделан на проблеме восприятия литературы. Они стремились к комплексному изучению взаимосвязей между писателем и произведением, читателем и произведением, между процессом написания произведения и его чтения. Авторы книги исходят из того, что писатель работает, имея в виду определенного читателя, что в каждом произведении заложены определенные импульсы воздействия. Заслугой этого исследования является то, что в нем, как и в работе К. Трегера, названной «Исследования по теории литературы и к сравнительной истории литературы», 1970, ведется обоснованная полемика с буржуазной эстетикой, особенно с Р. Яусом, и дается глубокий критический анализ литературоведческого структурализма, главным образом на французском материале. Такая полемически заостренная и убедительная критика буржуазных эстетических концепций является отличительным признаком литературоведения ГДР последних лет. В книге применены такие методы исследования, которые исключают чисто лингвистический подход к анализу литературного произведения, в ней доказывается, что следует прежде всего обращать внимание на эстетическое качество, неотделимое от содержания. Литература рассматривается как особая форма отражения действительности, проникновения в действительность.

Дискуссии о функции литературы в социалистическом обществе, в которых участвуют и писатели, затрагивают многие принципиально важные для дальнейшего развития критики проблемы. Многие из них обсуждались в выступлениях на VII съезде писателей. «В чем,— спрашивал Ю. Брезан,— заключается функция искусства, которое впервые за всю историю вместе с обществом способствует изменению действительности? Достаточно ли исследована, определена и объяснена эта функция?..» [11]. «Литература,— подчеркнул Г. Кант,— не может нести ответственности за то, что происходит в мире, но может отвечать за то, что человечество об этом думает» [12]. Э. Нойч исходил из мысли, что литература «способствовала строительству могущественного, справедливого для каждого социализма, победе народной власти в нашей стране» [13]. В то же время социалистическая литература рассматривается как существенный фактор социалистических общественных процессов. Доминирующим исходным моментом здесь является функциональный аспект, необходимость воздействия художественного творчества на общественный прогресс.

На съезде развернулась полемика вокруг литературы декаданса, которую Ф. Браун назвал «литературой, распродавшей все человеческие интересы». Э. Штриттматтер выступил против модернизма, против искусства, которое предсказывает всемирную катастрофу в результате наступления научно-технического прогресса. Реалистическая литература должна внушать читателю уверенность, помочь ему разобраться во взаимосвязи кажущихся хаотичными жизненных процессов. Выступления писателей до и во время VII съезда способствовали более точному определению специфики литературы, выявлению ее общественной функции в развитом социалистическом обществе.

На VII съезде писателей подтвердилось, что в литературе, развивающейся на основе единых идеологических и мировоззренческих принципов, художественные приемы, способы отражения действительности могут быть чрезвычайно многообразными. Это многообразие проявляется не

[11] VII. Schriftstellerkongress der DDR. Protokoll. Berlin, 1974, S. 151—152.
[12] Ibid., p. 29.
[13] Ibid., p. 140.

только в творчестве писателей, но и в их теоретических и критических работах, оно все в большей степени определяет современную литературную критику ГДР. Большую роль в развитии литературоведческой мысли сыграли коллективные труды Центрального института истории литературы АН ГДР: «Многонациональная советская литература» (1974) и «Литературы европейских социалистических стран» (1975). Эти работы внесли важный вклад в исследование диалектики общего и особенного в социалистических литературах, показали достижения в области литературы братских социалистических стран и ГДР.

На всех этапах исторического развития ГДР литературная критика активно участвовала в жизни общества. Хотя она не всегда отвечала его растущим требованиям, ее возможности неуклонно росли — тем сильнее, чем теснее она была связана с задачами, стоящими перед всем обществом. В литературной критике ГДР сформировалась марксистская традиция, способная плодотворно воздействовать на ход литературного и общественного развития.

Глубоким и важным импульсом для развития литературной критики в ГДР стало Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». На XXV съезде КПСС и IX съезде СЕПГ перед литературоведением и критикой были поставлены новые высокие общественные задачи.

За годы своего развития литературоведение и критика в ГДР создали хорошую базу, позволяющую им выполнить эти задачи, стать активным фактором развития и формирования социалистического гуманизма.

Глава сорок шестая

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 70-х ГОДОВ

Первая половина 70-х годов в истории литературы ГДР характеризуется большей широтой и многообразием содержания и форм художественного творчества. VIII съезд СЕПГ в июне 1971 г. констатировал: «Наше неустанное движение вперед создает все более плодотворную почву для работы в области искусства» [1].

Съезд положил начало новому этапу в формировании развитого социалистического общества в ГДР, провозгласив главной целью удовлетворение материальных и культурных потребностей человека, всестороннее развитие личности. Обширная социальная программа, ускоренные темпы производства товаров широкого потребления и жилищного строительства означали непосредственное улучшение жизни трудящихся, и прежде всего рабочего класса; для миллионов людей становилось все более ощутимым единство общественных и личных интересов. Политика, провозглашенная VIII съездом партии, укрепляла ведущую роль рабочего класса, способствовала его дальнейшему сплочению со всеми слоями общества, в том числе и с творческой интеллигенцией.

Созданию благоприятных условий для дальнейшего развития литературы ГДР в 70-е годы способствовало и очевидное изменение соотношения сил на международной арене в пользу социализма, усиление борьбы народов мира против сил агрессии и реакции. Претворение в жизнь намеченной XXIV и XXV съездами КПСС большой программы укрепления мира, последовательное проведение ленинской политики мирного сосуществования государств с различными общественными системами явились благоприятными предпосылками для строительства развитого социалистического общества. С чувством гордости отмечали граждане ГДР дальнейшее укрепление международных позиций своего государства, признанного большинством стран мира и принятого во влиятельные международные организации. Решающей предпосылкой для этого явилась социалистическая интеграция, согласованная политика социалистических стран.

В эти годы литература ГДР, проникнутая идеями интернационализма, способствовала укреплению связей между народами социалистических стран, неустанно поддерживала и развивала антиимпериалистическую солидарность. Создавая стихотворения и песни, романы и репортажи, книги для детей и юношества, писатели боролись на стороне мужественного вьетнамского народа, за освобождение американской коммунистки Анджелы Дэвис, выражали свой гневный протест против кровавого террора в Чили, убийства Сальвадора Альенде и тысяч чилийских трудящихся, против тех, кто стал причиной гибели Пабло Неруды. Десятый фестиваль молодежи и студентов, состоявшийся летом 1973 г. в Берлине, способствовал подъему песенного творчества, прежде всего политической песни.

Отношение граждан ГДР к народам Советского Союза и других социалистических стран нашло свое выражение в многочисленных произведениях разных жанров. Оно определило стихи поэтов разных поколений: Г. Маурера — «Изведанный мир» (1972), Евы Штриттматтер —

[1] Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED. Berlin, 1971, S. 75.

«Я песнь творю из тишины» (1973), молодого К. Пеха — «Поэтический альбом 48» (1971). Ф. Браун стремился изобразить в стихах совместный труд людей из разных социалистических стран. Новое, интернационалистическое отношение к польскому народу выразилось в повести А. Зегерс «Через океан» (1971). К темам интернационализма и классовой борьбы Зегерс обращается в повестях «Каменный век», «И снова встреча» (1977). В романах «Выходные данные» (1972) Г. Канта, во многих книгах других писателей изображены судьбы немцев, для которых встреча с советскими людьми, знакомство с Советским Союзом имели жизненно важное, решающее значение. А. Штольпер написал пьесу «Вознесение на землю» (1971) по повести советского писателя С. Антонова «Разорванный рубль» (1966). В талантливой, яркой по форме книге дневниковых записей «Двадцать два дня, или Половина жизни» Ф. Фюман размышляет о своей тесной духовной связи с венгерским народом. О новых отношениях между гражданами ГДР и Польши заставляет задуматься повесть Давида «Пережившая» (1972) и особенно роман Г. Канта «Местопребывание» (1977). Тема дружбы между людьми социалистической семьи народов находит свое отражение и в многочисленных книгах для детей и юношества, например в «Истории о Тран Сонг» Э. Бекира (1971), в сборнике «„Дружба" — по-немецки „фройндшафт"» (1972) или «Полете в Гавану» Х. Безелера (1973).

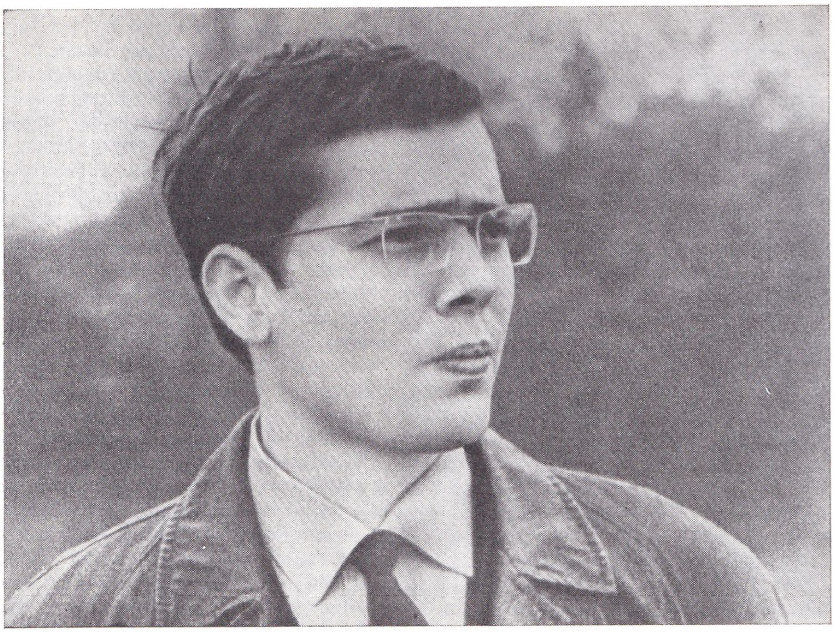
В эти годы переводятся и издаются на немецком языке многочисленные произведения писателей мира, особенно социалистических стран. Для успеха переводческой деятельности огромное значение имело участие в ней выдающихся поэтов. Расширяется и углубляется духовный обмен между писателями ГДР и их коллегами из других стран социализма, особенно Советского Союза. Союзы писателей СССР и ГДР из года в год организуют встречи, посвященные важным практическим и теоретическим вопросам литературного творчества. Установлены более тесные связи между литературными критиками СССР и ГДР.

Буржуазные идеологи и пропагандисты внимательно следят за развитием культуры и литературы в ГДР. Не было ни одной значительной книги, фильма или театральной премьеры, по поводу которых средства массовой информации на Западе, и прежде всего в ФРГ, не опубликовали бы искаженного или фальсифицирующего мнения. В начале 70-х годов в ФРГ вышло много работ по истории литературы ГДР. Их концепция заключалась прежде всего в противопоставлении писателей ГДР партии рабочего класса и друг другу, в дискредитации метода социалистического реализма и принципа партийности. С другой стороны, усиленное внимание к литературе ГДР показывает, что ее уже не могут игнорировать даже самые рьяные противники. Таким образом, литература ГДР своими средствами способствовала ускорению процесса международного признания республики. В идеологических дискуссиях большинство писателей ГДР стояли на позициях реально существующего социализма и его литературы.

При этом они опирались на культурную политику партии рабочего класса и социалистического государства, соответствующую новой ступени развития социалистического общества, новым формам и условиям классовой борьбы. В решениях VIII съезда СЕПГ было подчеркнуто значение ленинских принципов партийности и народности, указано на необходимость «осмыслять и с большой убедительностью изображать идейное богатство, творческие силы и мир чувств рабочего класса и всего народа» [2]. В отчетном докладе ЦК съезду подчеркивалось, что речь идет о «всей широте и многообразии новых явлений жизни», обо всем богатстве творческих почерков, художественных средств изображения социалистической личности, о «поисках форм для утверждения величия и кра-

---

[2] Dokumente des VIII. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin, 1971, S. 34.



ФОЛЬКЕР БРАУН

Фотография

соты нашего времени и критического отображения противоречий, которые необходимо преодолевать»[3].

Задачам политики в области культуры был посвящен VI пленум ЦК СЕПГ (1972). Исходя из широкого понимания культуры, включающего такие сферы, как культура труда, окружающей среды, человеческих отношений и рациональной организации досуга и т. д., в центр внимания были поставлены многообразные и дифференцированные культурные потребности трудящихся, формирование социалистической ценностной ориентации, социалистического жизнеощущения. Была подчеркнута способность искусства и литературы открывать новое, их особое, специфическое воздействие на общество. Отмечалось, что социалистическая позиция является необходимой основой для «раскрытия всего многообразия творческих возможностей в искусстве социалистического реализма, богатства тем, содержания, стилей, форм и способов изображения»[4], для продвижения вперед в познании правды жизни, в постижении ее противоречий. Эта концепция означает в то же время четкое отграничение от империалистической идеологии, от модернистских направлений буржуазного искусства и литературы. Была также подчеркнута роль гуманистического, пролетарско-революционного и социалистического художественного наследия. Особое внимание было уделено проблеме ответственности творческих союзов, а также литературной и художественной критики за формирование молодых талантов.

В принятой IX съездом СЕПГ (1976) новой Программе партии определяющими чертами искусства социалистического реализма названы высокая художественность, партийность и народность, широта и глубина охвата действительности. В качестве решающей задачи искусства выдвинуто «углубление социалистического идейного содержания»[5].

[3] Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag, S. 76, 77.
[4] *Hager K.* Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Berlin, 1972, S. 33.
[5] Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin, 1976, S. 52.

Возрастающее многообразие литературы ГДР первой половины 70-х годов было связано прежде всего с многогранностью и богатством самой социалистической действительности, широкими возможностями совершенствования личности в ходе строительства развитого социалистического общества. Изображая во всей сложности и противоречивости все более многообразные связи человека с действительностью, его место в обществе, растущее чувство ответственности и творческие возможности, литература оказывала влияние на процесс формирования социалистической личности. Вопрос о роли индивидуума в обществе переместился в центр литературных произведений. Все большее место стали занимать моральные проблемы. Диалектика отношений между объективными условиями и субъективными возможностями или просчетами становится существенным источником конфликтов для литературы. Внимание многих писателей особенно привлекают отношения между людьми в социалистическом обществе.

Эта тенденция прослеживается в ряде интересных произведений, написанных в 70-е годы. К ним принадлежат, например, сборники стихотворений «Против симметричного мира» (1974) Ф. Брауна и «Железный век» (1975) К. Микеля, исследующие творческие возможности человека при социализме и показывающие новые конфликты. Мотив плодотворной и в то же время противоречивой дружбы лежит в основе пьесы Ф. Брауна «Хинце и Кунце» (1968—1972), оба героя которой представляют собой диалектическую пару: участвуя в изменении общества, они изменяются сами. Острые нравственные проблемы ставятся и в прозе Ф. Брауна; оживленные споры вызвали его повести о современной молодежи ГДР, объединенные в сборнике «Беззаботная жизнь Каста» (1972). Высокая степень философского обобщения, отличающая творчество этого писателя, свидетельствует о неустанном интеллектуальном поиске в литературе, обратившейся в эти годы с особым интересом к проблеме самоутверждения человека в процессе формирования развитого социалистического общества.

Вершиной творчества Ю. Брезана стал роман «Крабат, или Преображение мира» (1976). Брезан обращается к героям сербо-лужицких народных сказаний, проводит их по странам и столетиям, чтобы — в параболической форме — показать горизонты и пределы возможностей человека нашего времени, подумать о смысле жизни. При этом богатство мыслей удачно сочетается с фантастическими элементами сюжета. М. В. Шульца, который в романе «Триптих с семью мостами» (уже в самом заголовке обозначена сложная структура этого произведения) возвращается к политическим событиям недавнего прошлого, привлекает возможность показать размышления героев о сущности человечности, стойкости или трусости. Богатое событиями, насыщенное символикой действие, как и сами персонажи, заставляет вспомнить о первом романе Шульца «Мы не пыль на ветру», однако конфликтные ситуации определяются теперь не позицией героя по отношению к фашизму, а вырастают из проблем современности. В повести Г. Нахбара «Дорога на Самоа» (1976) мотив самоосуществления человека связан с проблемами взаимоотношений между поколениями.

Многие писатели стремятся изобразить формирование социалистической личности в трудовой сфере. Среди них Г. Отто, автор романов «Например, Иозеф» (1970) и «История с Марией» (1976). В рассказах из сборников «Другие и я» (1970) Э. Нойча и «Воскресенье среди людей» (1971) И. Новотного нарисованы запоминающиеся образы людей труда. Делая героем романа «Некто по имени Робель» (1976) простого рабочего, Новотный показывает, насколько глубоко укоренилось и в сфере повседневной жизни социалистическое мироощущение. Эти произведения отличаются достоверностью проблем и конфликтов, убедительным изображением трудовых будней, тонкими психологическими зарисовками.

То же самое можно сказать и о романе «Даниэль Друскат» (1976) Г. Заковского, обратившегося к редкой в литературе этих лет тематике преобразований в деревне. Оглядываясь на прошлое и описывая настоящее, автор создает живые характеры, рисует панораму жизни крестьянства в социалистическом обществе.

Для правильной оценки достижений литературы ГДР на новом этапе уже оказывался недостаточным такой критерий, как непосредственное отражение трудового процесса и жизни рабочего класса. Все больше выходило в свет произведений, в которых изображались самые различные жизненные сферы и проблемы, хотя оценка и осуществлялась с позиций рабочего класса, на основе идеалов рабочего класса. Становилось все более очевидным, что преимущественная ориентация на современную тематику уже не может служить решающим критерием для определения общественной и эстетической ценности литературы. Многочисленные произведения ведущих писателей, твердо стоявших на позициях социалистического реализма, подтверждали: не выбор близкого к современности материала, а глубина концепции, лежащей в основе произведения, определяет его действенность, его способность служить идеям социалистического общества, революционного рабочего класса и его партии.

Обложка первого издания романа Б. Рейман «Франциска Линкерханд»

Наиболее отчетливо эта проблематика в начале 70-х годов выступает в ряде заметных произведений, отмеченных глубиной проникновения в исторические процессы и тематически связанных с изображением опыта прошлого, исторических событий. В этих книгах история воспринимается как нечто чрезвычайно важное для человека в социалистическом обществе, позволяющее ему глубже и масштабнее понять собственное место в историческом процессе. Писатели обратились при этом к истории в весьма широком смысле: от библейских мифов («Рассказ царя Давида» С. Гейма, 1972) до наследия революционного рабочего движения. При этом особое внимание уделялось изображению боевых традиций народов, борьбы против угнетения и эксплуатации, за построение социализма.

Умение связывать прошлое и настоящее ощутимо в таких разных произведениях этих лет, как комедия П. Хакса «Адам и Ева» (1973), где в форме параболы перетолковывается библейская версия происхождения человечества, или стихи Э. Арендта, объединенные в сборнике «Огненный стебель» (1973), где создан художественный сплав великих исторических и культурных традиций Средиземноморья с опытом настоящего. Р. Шудер создает в романе «Парацельс и сад наслаждений» (1972) близкий нашему времени образ прогрессивного ученого, который, споря с религиозными суевериями своего времени, борясь против зарождающегося буржуазного стремления к наживе, неуклонно следует своему призванию и научной этике. Шудер рисует живые характеры. Интересно и смело связывает она свое повествование с интерпретацией произведений Иеронима Босха, сумев изобразить исторические события более ярко и многогранно, чем в своих ранних произведениях.

Близкое к современности толкование получает герой народных сказаний в романе-сценарии «Тиль Уленшпигель» (1973) К. Вольф и Г. Вольфа. Пользуясь оружием угнетенных — хитростью, он стремится помочь народу понять истинное положение вещей в мире. Новое переложение «Песни о Нибелунгах» Ф. Фюмана не только приближает ее к современному пониманию, но и полемизирует с ложными и фальсификаторскими интерпретациями ее в прошлом, и прежде всего в нацистской Германии. Фюман заново открыл это творение прошлого для социалистической культуры, мастерски изложив его в прозе, обнажив действительные социальные и исторические силы, определяющие события этого эпоса, в котором историческое переплетается с мифологическим. Той же линии придерживается он и в романе «Прометей: битва титанов» (1974), опирающемся на произведения античных авторов. Удачной художественной переработкой великих произведений мировой культуры явились «Парцифаль» (1974) В. Гайдучека, «Аргонавты» (1974) С. Хермлина, «Тристан и Изольда» (1975) Г. де Бройна.

Особое место среди произведений на историческую тему занимает рассказ А. Зегерс «Предания о неземных пришельцах» (1970). Он может служить примером того, как нетрадиционно обходится автор с традиционной темой и материалом, как органично связывает он историю с современностью. Зегерс изображает встречу мирной, высокоразвитой в техническом отношении внеземной цивилизации с земным классовым обществом XVI—XVII столетий и его искусством. При этом она использует средства исторического утопического романа, что уже само по себе было новшеством; в еще большей степени новым является смысл изображаемого: существа из технократического космического мира глубоко тронуты искусством, созданным среди страданий и лишений. Актуальная проблема отношений научно-технического мира и искусства, «физиков» и «лириков» получает здесь оригинальное, яркое воплощение. В этом историческом и одновременно утопически-фантастическом повествовании тесно переплетаются сегодняшний мир и мир завтрашний, великое искусство прошлых столетий и представления нашего космического века.

Революционные традиции рабочего движения оживают в повести В. Горриша «Ангел в чистилище» (1972) и монументальном репортаже Ж. и К. Штерн «Место действия Париж» (1972), в котором сопоставляются героические времена Парижской коммуны 1871 г. и сегодняшний Париж. В книге «Моя деревня» (1974) О. Готше изображает судьбы и борьбу эксплуатируемых и угнетенных в деревне, в которой он родился и вырос, на протяжении столетия. Через призму семейных отношений показывает Б. Апиц в романе «Радуга» (1976) рост революционного сознания и солидарность рабочего класса. Лирические «Революционные этюды» Г. Маурера (1970), написанные в связи со столетием со дня рождения Ленина, раскрывают политическое и философское значение Октябрьской революции. Расставанию с мучительным прошлым и борьбе против империалистической войны и фашизма посвящены книги воспоминаний «Памятная медаль» Т. Рихтер (1972), «Становление Ю. К. как коммуниста и ученого» Ю. Кучинского (1973) и «Я был не только артистом» М. Буркхардта (1973). Они продолжили ту плодотворную линию, которая берет свое начало еще в 60-х годах в произведениях Ф. Зельбмана и Э. Клаудиуса. Эти литературные автобиографии явились немаловажным вкладом в дело воспитания социалистической личности, сыграли свою роль в передаче бесценного опыта подрастающему поколению. Вершиной этой мемуарной литературы стала книга Р. Вернер «Рапортует Соня» (1977), в которой она в сдержанно-деловой и в то же время волнующей манере рассказывает о своей работе в качестве разведчицы Красной Армии перед второй мировой войной и во время ее.

Антифашистская традиция получает в литературе ГДР дальнейшее развитие. При этом обращают на себя внимание новые акценты в трактовке этой темы. Интерес заметно перемещается в сторону проблем «обыкновенного фашизма», чему способствовал известный документаль-

ИОАХИМ НОВОТНЫЙ

Фотография

ный фильм М. Ромма. Однако решающей причиной было, по-видимому, то, что авторы новых книг могли опираться на уже сложившиеся взгляды значительной части своих читателей, их понимание социальных и политических корней фашизма. Это дает возможность в большей степени концентрировать внимание на его психологическом и моральном аспекте. Они хотят предостеречь от опасности забвения, напомнить об ответственности каждого. Полемизируя с мелкобуржуазным эгоизмом и бесхребетностью, они показывали, как нежелание размышлять приводило в конечном итоге к преступлению. Особое внимание уделялось разоблачению неофашистских тенденций на Западе. Прямо или косвенно писатели показывают связь между лицемерными словами о мире и свободе, которые раздаются в лагере современного империализма, и его преступлениями в Индокитае, Анголе, Палестине, Чили, Южной Африке.

К наиболее значительным произведениям на эту тему, появившимся в начале 70-х годов, относится повесть Ф. Вандера «Седьмой колодец» (1971). Автор, перенесший фашистские преследования в их самой жестокой форме, описывает варварство Освенцима. Психологически убедительно рассказывает он о моральном превосходстве жертв над убийцами, об их мужестве перед лицом смерти. Он вызывает в памяти современников события прошлого, чтобы помочь сохранить для настоящего и будущего величие человеческой стойкости. К теме антифашистского Сопротивления вновь обращается и А. Зегерс. В ее рассказе «Явка» (1971) речь идет и о страхе и неуверенности, но прежде всего о мужестве в борьбе. В центре романа «Темная звезда» Г. Нахбара (1973) — борьба за человеческое достоинство, опасность приспособленчества; эти проблемы он исследует на примере судеб простых людей, живущих в условиях гитлеровской Германии.

Примечательно, что к изображению периода фашизма стали обращаться и молодые авторы. Исходя из своих детских воспоминаний, они ставят моральные вопросы, обращенные к поколению «отцов»,— тех, кто выдержал, и тех, кто не выдержал испытания. Молодые писатели связывают с этой темой и свое понимание необходимости для каждого человека принимать нравственные решения в настоящем. Среди книг этих

писателей выделяется роман К. Шлезингера «Михаэль» (1971), посвященный проблеме «отцов и детей», и повесть талантливой Х. Шюц «Предыстории, или Дивный край Пробштайн» (1971). Шюц дает тонкий и неумолимо последовательный анализ мелкобуржуазного малодушия перед лицом фашистских преступлений, анализ, которому соответствует трезвый, «деловой» характер ее прозы. В детской и юношеской литературе тема фашизма и антифашизма также находит свое отражение: юные герои «Бегства из Хоенвальдау» А. Рейнхардт (1970) на собственном опыте познают преступность фашизма. Таким образом, и в 70-е годы литература ГДР остается верной делу антифашистского воспитания.

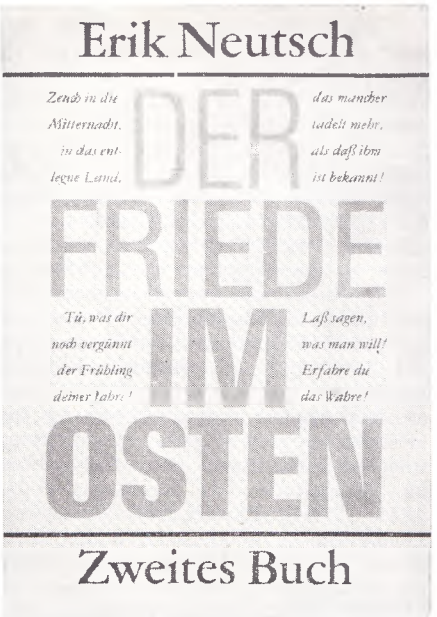
Расчету с фашизмом на новом этапе посвящен роман К. Вольф «Пример одного детства» (1975). Сочетая воспоминания о детстве, пришедшемся на годы нацизма, с различными плоскостями повествования, охватывающего как недавнее прошлое, так и современность, писательница стремится извлечь из критического взгляда на «обыкновенный фашизм» моральные импульсы для сегодняшних граждан ГДР. Настойчивое стремление героини разобраться в самой себе определяет силу и интенсивность повествования, главная цель которого заключается в том, чтобы способствовать искоренению прошлого в сознании людей. При этом фашизм как историческая проблема остается скорее на заднем плане; движимая чувством ответственности перед современниками, писательница изображает его прежде всего в моральном аспекте.

Что касается связи истории с современностью, то большое распространение в 70-е годы получило изображение событий первых лет после 1945 г., становления и развития социализма на немецкой земле. В этих произведениях действие часто непосредственно доводится до наших дней, или же с помощью разнообразных средств художественного выражения недавнее прошлое сопоставляется с современностью. Наиболее весомый вклад здесь принадлежит прозе, где этой теме посвящен ряд значительных произведений.

В романе И. Кнаппе «Береза там, наверху» (1970) изображаются трудности первых лет, конфликты, которые предстояло преодолевать героям, и вместе с тем пафос этого преодоления. Близость к этому времени и одновременно дистанция по отношению к нему находят свое выражение в приподнятости стиля, в символическом языке. Лаконичность и трезвость в передаче реальности сочетаются в романе А. Вельма «Пуговица, или Серебряные часы» (1975) с выразительной и яркой поэтизацией. В романе оживают первые послевоенные годы и полное трудностей начало новой жизни. В тонко схваченных отношениях между ребенком и старым человеком читатель видит пробуждение новой человечности. Проблема обретения настоящей родины поставлена в романе «Возвращение на родину, в страну незнакомую» (1974) Г. Герлиха.

В острой конфликтной ситуации 60-х годов не устоял, едва не оказался на краю пропасти герой романа Э. Нойча «В поисках Гатта» (1973). Эту книгу, как и «Березу там, наверху» Кнаппе, характеризует беспощадное изображение трудностей и общественных противоречий, разрешение которых требует от людей огромных усилий. Эти произведения наглядно показывают, что построение демократического и социалистического немецкого государства в суровых условиях международной классовой борьбы зачастую ставило человека перед труднейшими испытаниями. Герой Нойча, личность с сильным характером, оказывается перед лицом острейших противоречий того времени, на грани полного крушения. «Мир на Востоке» (1974, 1977) Нойча — две книги обширного повествования, изображающего рост и становление человека новой Германии. Исходным пунктом здесь также стал поворотный момент в истории — разгром гитлеровского фашизма Советской Армией. С эпической широтой рисует автор первые шаги в строительстве нового общества и преодоление больших трудностей на этом пути. Эти произведения Нойча, особенно роман «В поисках Гатта», нашли дорогу к широкому читателю.

Если Э. Нойч придает сюжету романа «В поисках Гатта» драматическую заостренность, а в «Мире на Востоке» развертывает действие в хронологической последовательности, то «Выходные данные» (1972) Г. Канта складываются из множества эпизодов, в которых действуют самые разнообразные персонажи. Важное решение, которое предстоит принять герою, побуждает его оглянуться назад, вспомнить прошлое. В романе воспроизводится процесс формирования личности в условиях нового общества. Продолжая разрабатывать тематику «Актового зала», Кант показывает, насколько расширились возможности развития человека, прежде всего человека труда. Характерная черта романа — изображение взаимной помощи и поддержки, но в то же время и серьезных противоречий, которые должны быть преодолены.



Обложка книги Э. Нойча «Мир на Востоке» (вторая часть), 1977

Еще решительнее выявляются острые конфликты в следующем романе Канта — «Местопребывание» (1977), в котором показан начавшийся в плену процесс перестройки сознания молодого немца, процесс, в широком смысле ставший основой духовного обновления в ГДР. Оказавшись лицом к лицу с преступлениями, совершенными немецким фашизмом по отношению к польскому народу, герой вступает на трудный путь познания собственной вины и ответственности. Гротескное изображение ничему не научившихся фашистов, с которыми сталкивается в тюрьме герой, заставляет вспомнить деятельность вновь активизировавшихся неонацистов. Показывая мрачнейшие времена недавней немецкой истории, Кант не только подчеркивает достигнутое новой Германией, но и напоминает каждому о необходимости учитывать опыт пережитого. Ярко обрисованная, типическая фигура героя оживает и здесь в множестве искусно связанных между собой эпизодов, которые, однако, заметнее, чем в прежних романах, соединены в одну повествовательную линию, что сближает это произведение с традициями «романа воспитания».

События первых послевоенных лет определяют и сюжет второй книги романа «Чудодей» Э. Штриттматтера (1973). Если первый том этого романа (1957) завершается концом войны, то теперь главной темой становится утрата героем иллюзий в западных зонах послевоенной Германии; описание жизни Западной Германии носит во многом гротескно-комический характер. В то же время и изображение в последней трети романа нового, зарождающегося на Востоке Германии, хотя и носит принципиально иной характер, весьма критично и не лишено сатирических черт. Штриттматтер подвергает острой критике ошибки и недостатки первого послевоенного периода. В этой книге явственнее, чем в первом томе, история оценивается с позиций настоящего. При этом преобладающим становится новый аспект: с развитием героя на передний план выступает его художественный талант, который определяет и его внутренний облик, точку зрения на общественный опыт. «Роман воспитания» превращается в «роман о художнике», в котором преобладают эстетические размышления и проблемы взаимоотношения жизни и искусства.

Перенесение центра тяжести на проблематику искусства во втором томе «Чудодея» иллюстрирует одну очень важную тенденцию в литературе ГДР начала 70-х годов. На VII съезде писателей Г. Кант охарактеризовал эту тенденцию следующим образом: «Этому почти массовому нашествию литераторов на страницы литературных произведений не следует приписывать какого-то особого смысла, однако дело тут и не в случайности, и не в сговоре авторов; ...выполняя свои задачи и ставя перед собой новые, литература ГДР достигла нового самосознания, основанного и на результатах и на высоких требованиях, предъявляемых к ней; оно связано с утвердившимся, особенно после VIII съезда СЕПГ, представлением о своеобразии, незаменимости художественного творчества»[6].

Проблематика искусства в литературе ГДР принимает различные формы, писатели обращаются к самым многообразным ее аспектам. Это изображение не означает отказа от других важных тем, напротив, оно дополняет их, нередко помогает глубже вникнуть в различные проблемы, ибо авторам хорошо знаком и близок предмет изображения. В известном смысле проблематика искусства отражает жизненно важные вопросы, стоящие перед людьми в социалистическом обществе, что ни в коей мере не исключает, впрочем, трактовку этой темы в историческом плане. В радиопьесе С. Хермлина «Скарданелли» (1970) и документальной пьесе Г. Вольфа «Бедный Гёльдерлин» (1972) идет речь о тесной связи художника и общества. Перед глазами проходит жизнь позднего Гёльдерлина, который после крушения своих революционных идеалов сходит со сцены как художник и гибнет как человек. В радиопьесе «Поединок» (1972) того же автора разоблачаются интриги реакции против Г. Гейне. Для детей и юношества написаны книги о Бетховене — «Встреча с бессмертием» К. Давида (1970) — и о Рембрандте — «Человек в золотом шлеме» Г. Глогера (1972). Особое внимание в них уделялось творческим исканиям и устремлениям художника, тем самым ставились проблемы, в высшей степени актуальные в условиях социализма. Давиду удалось в своей примечательной книге с большим художественным вкусом связать жизнь Бетховена с нашим временем.

Среди произведений о художниках современности обращают на себя внимание радиопьесы Г. Рюкера «Портрет толстой женщины» (1971) и «Частная галерея» (1972, в соавторстве с Х. Рерихтом). Если последняя изображает сложный процесс преодоления художником мелкобуржуазных взглядов, то в «Портрете толстой женщины» рассказывается о поисках скульптором достойного предмета для своего творчества. Он находит его наконец в совсем обыкновенной женщине, целиком посвятившей себя воспитанию детей; история ее жизни и составляет основное содержание пьесы. Это обретение прекрасного и даже героического в человеческих буднях имело полемический смысл: оно направлено против одностороннего предпочтения «важного» и «актуального» всему остальному в искусстве. Рюкеру удалось мастерски запечатлеть женскую судьбу, знакомство с которой становится событием для читателя или слушателя его радиопьесы.

Полемический характер носит также роман Б. Зеегера «Папаша Батти снова поет» (1972). Смертельная опасность и ее преодоление героем имеют у Зеегера автобиографическую основу и изображены весьма сильно. Он поднимает немаловажные вопросы взаимоотношения искусства и жизни, касается противоречий социалистической действительности, хотя предлагаемые им решения не всегда убедительны. Само изображение, а также полемика местами приобретают язвительный характер. В этом смысле роман Зеегера стоит особняком в литературе этого периода. В «Путях человеческих» (1974) автор обращается к темам, уже возникавшим ранее в его радио- и телепьесах.

Об актуальных проблемах морали идет речь в романе Г. де Бройна «Присуждение премии» (1972). Эта книга говорит об опасности слишком

---

[6] Иностр. лит., 1974, № 2, с. 192—193.

легкого приспособления писателей к обстоятельствам, и ее следует рассматривать в связи с дискуссиями, в ходе которых ставились не только проблемы художественного творчества, но и проблема моральной ответственности каждого человека в социалистическом обществе. На примере таких книг, как «Присуждение премии», становилось очевидно, что тема художника неотделима от важных общественных проблем.

Связь этики и эстетики — центральный мотив рассказа А. Зегерс «Встреча в пути». Фантастическая встреча Гоголя, Э. Т. А. Гофмана и Ф. Кафки используется автором для того, чтобы изложить свою эстетическую концепцию, свою точку зрения на литературное наследие. Защита фантастического элемента в искусстве, критически-продуктивное отношение к романтическому началу в литературе— все это соединяется у Зегерс с исторически верным подходом к писателям прошлого, к выявлению их возможностей и их границ, с защитой принципов партийности и народности социалистической литературы. Вопросы художественного творчества снова оказываются средством постижения сложнейших проблем жизни. С этим связан и тот факт, что рассказчик все чаще играет активную роль в ходе повествования, выступает как самостоятельное действующее лицо в ансамбле персонажей, предстает как искатель истины, исследователь сущности человека.

Эстетические проблемы тем самым переплетаются с моральными. Для писателя социалистического реализма вопрос «как писать?» может быть решен лишь в неразрывной связи с вопросом «как жить?». Поэтому не случайно, что в литературе ГДР проблемы человеческого общежития и особенно любовных или семейных отношений стали приобретать большее значение, чем на предшествующем этапе литературного развития. Меньше всего это касается поэзии, в которой тема любви всегда занимала значительное место и уже в 60-е годы приобрела новые акценты. Тем не менее такие книги, как «Ты. Стихи о любви» Г. Калау (1971) или «Я песнь творю из тишины» Евы Штриттматтер, стали заметными явлениями в литературе. Темой многих стихотворений становятся поиски любви в обыденном, ответственность перед любимым человеком и перед обществом. В стихах говорится и о противоречиях во взаимоотношениях любящих, крушение любовных отношений рождает элегические мотивы.

Этот аспект лежит в основе ряда произведений. В них отразились реальные проблемы, играющие все более важную роль в действительности ГДР. В повестях Рихтера «Дело о разводе» (1971) и Гайдучека «Марк Аврелий, или Семестр нежности» (1971), в пьесе Р. Кернидля «Когда придет Эрлихер» (1971) предметом писательского внимания становится «недолговечность» отношений двух любящих в связи с проблемой развития личности при социализме. Изображение неустойчивых характеров, критика моральных слабостей и недостаточного взаимопонимания присущи этим произведениям, далеким от какого бы то ни было лицемерия или жеманства, сконцентрированным вокруг мысли о том, что честность и правдивость — главное в отношениях между людьми.

Изображение нового социального положения женщины теснее, чем раньше, связывается с проблемой самоутверждения человека в любви. В ряде произведений изображаются активные поиски женщиной достойного спутника жизни. Особо следует отметить сценарий фильма «Третий» Г. Рюкера и Э. Гюнтера (1972). В романе «Семь приключений доньи Жуаниты» (1972) Э. Паниц переиначивает старый «дон-жуановский» сюжет, изображая женщину, которая сама выбирает человека, с которым хочет связать свою жизнь. В «Несвятой Софии» (1974) он создает образ женщины, подходящей к жизни с высокими требованиями и стремящейся к их реализации в активной деятельности. Темой интересного романа И. Моргнер «Жизнь и приключения трубадурши Беатрис, рассказанные ее наперсницей Лаурой» (1974) является прямо и остро поставленный вопрос о равноправии женщин в самых различных областях жизни. Чувство собственного достоинства, отличающее героинь романа, возникает из осознания их роли в жизни общества.

Эта же проблема, хотя и не как основная, содержится в последнем романе Б. Райман «Франциска Линкерханд» (1974). Важным элементом конфликта в этой книге становятся поиски героиней достойного друга, возлюбленного. В этом романе яркая индивидуализация персонажей оказывается тесно связанной с изображением общественных отношений в развивающемся социалистическом обществе, которые предстают здесь в самых разнообразных аспектах, включая трагические.

Любовь как составная часть душевного богатства современного человека занимает центральное место в написанных в эти годы комедиях П. Хакса «Омфала» (1970) и «Адам и Ева» (1973). В блестящих по языку и стилю притчах, построенных на античном и библейском материале, идет речь об идеале человеческих отношений, воплощенном в глубокой близости и готовности к самопожертвованию. В этих пьесах чувствуется задор нового мира, однако некоторая недооценка общественной активности и сосредоточенность на индивидуальной жизни придают им утопический оттенок. Насыщены внутренними конфликтами образы женщин, созданные на основе магнитофонных записей их рассказов о себе, в книге М. Вандер «Доброе утро, красавица» (1977). Здесь убедительно показана повседневная жизнь женщин в ГДР, высокий уровень возможностей для развития личности, но и недовольство тем, что на этом пути еще возникают препятствия.

Тесная связь с общественными проблемами характерна для повести А. Зегерс «Через океан» (1971), этой «истории одной любви». Изображенные в повести события и фигуры неотделимы от политических и социальных конфликтов нашего времени, при этом настойчиво подчеркивается зависимость индивидуального восприятия от объективных общественных условий и личная ответственность каждого за свою любовь. Писательница убедительно показывает, как новые общественные отношения при социализме помогают человеку нести эту ответственность.

Отношения между личностью и обществом стали предметом оживленной публичной дискуссии. Ее началом послужило обсуждение двух произведений У. Пленцдорфа: сценария фильма «Пауль и Паула» (1973), а также повести и написанной по ней пьесы «Новые страдания молодого В.» (1972). Оба эти произведения привлекли публику прежде всего содержащимися в них актуальными, жизненными проблемами. В фильме изображена судьба одинокой молодой женщины с детьми, которая ведет далеко не легкую жизнь и упорно борется за свою любовь, за счастье. В «Новых страданиях молодого В.» показан юный «аутсайдер»; его язык, поведение, его окружение близки и понятны молодому зрителю и читателю. Его обостренная реакция на общественные непорядки способствует его изоляции и в итоге приводит к гибели. Активное стремление к счастью, к проявлению личности делало этих героев привлекательными. Они были в высшей степени характерны для литературы ГДР этих лет с ее тенденцией к интенсивному исследованию роли отдельного человека, возможностей его творческого развития, к критическому отражению препятствий на пути этого развития. Фильм, рассказ и пьеса Пленцдорфа обладали, однако, тем недостатком, что в них стремление людей к самоутверждению рассматривалось очень односторонне, как индивидуальная проблема, как изолированный от общества процесс. В ряде критических выступлений содержалась полемика с концепцией этих произведений, с выявившейся в них индивидуалистической тенденцией. «Новые страдания молодого В.» Пленцдорфа настойчиво ставили в центр изображаемого проблему молодого поколения. Использование мотивов гётевского «Вертера», романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи» еще заметнее выдвигало эту проблематику на первый план. Свое отражение в литературе получила, таким образом, новая сфера человеческих переживаний. Реалистический образ молодой девушки наших дней нарисовал Г. Рюкер в эпизодах своей интересной радиопьесы «Модель» (1970).

Значительным достижением в литературе, посвященной проблемам молодого поколения, стал роман Г. Герлиха «Чуть ближе к облакам»

(1971). Здесь речь идет о конфликтах между молодежью и взрослыми, а также среди самой молодежи. Продолжая распространенную в литературе 60-х годов тему отношений между учителями и учениками, Герлих показывает насущную необходимость человеческого общения и дружбы как условия полноценной жизни и совершенствования личности. Смерть любимого учителя вызывает серьезные конфликты. Преодолевая их, ученики и преподаватели сближаются, между двумя юными героями зарождается нежная дружба. Существо этой книги определяют очень точно нарисованные характеры, реалистически схваченная среда и дух революционных традиций. Наглядная, уплотненная манера повествования, умение размышлять о мировоззренческих проблемах, динамичное действие и изображенные в неразрывной связи с повседневностью социалистические идеалы — все это обеспечило роману большую популярность.

Герлих и Пленцдорф принадлежат уже к среднему поколению литераторов. К проблемам нового поколения обратилась и группа более молодых и самых молодых писателей, выступивших в эти годы со своими первыми произведениями. Особенно это заметно в прозе и поэзии, в области же драматургии молодые таланты были еще редки. В романах и рассказах П. Абрахама, М. Ендришика, У. Канта, И. Лаабса, Х. Шуберт, Г. Вебера и К. Вольтер открывался мир чувств и мыслей молодежи, ее представления о нашей эпохе. Эти авторы вступили в сознательную жизнь уже при социализме; новый общественный строй они воспринимают как естественный исходный пункт своих мыслей и действий. Центр тяжести они переносят на то, чтобы определить свое место внутри этого общественного строя и, реалистически изображая противоречия и трудности, способствовать их преодолению. В большинстве их произведений важную роль играет испытание героя реальной жизнью. При этом авторы подходят к своим персонажам и к обществу с высокими требованиями. На передний план отчетливо выдвигаются моральные аспекты, предметом обсуждения вновь становится «поколение отцов», его состоятельность или несостоятельность перед лицом фашизма. Большинство молодых авторов уже в самом начале своего творческого пути показали весьма высокий уровень художественного мастерства, умение пользоваться многообразием повествовательных средств. Отдельные попытки отказаться от великих традиций социалистического реализма, как они сложились в социалистической немецкой литературе до и после 1945 г., оказались бесплодными.

В поэзии наиболее значительными фигурами молодого поколения стали Г. Эггерс, П. Вернер, К. Пех, А. Райманн, Ю. Реннерт, Р. Виланд. Талантливые молодые поэты получили широкую поддержку. Серия «Поэтический альбом», в которой небольшими томиками издавались мировая поэзия, также была открыта для талантливой молодежи. Социалистический союз молодежи ежегодно организовывал семинары, где поэты старшего поколения помогали советом молодым. Значительное влияние на песенное творчество оказало широкое певческое движение молодежи, возникшее в 60-е годы.

Не только у молодых авторов, но и у писателей всех поколений тяга к большей широте и многообразию литературного выражения, к более глубокому постижению человека была связана с поисками новых художественных форм и средств. «Встреча в пути» А. Зегерс была выступлением в защиту фантастического, сказочного элемента в реалистическом повествовании. Этот рассказ и сам стал примером мастерского использования в реалистической прозе приемов смещения и переплетения разных планов, пространственных и временны́х плоскостей.

Тот же прием смело продемонстрировал уже в ее «Преданиях о неземных пришельцах». Зегерс, в чьем творчестве воплотились лучшие традиции реалистической литературы, литературы социалистического реализма, идет в авангарде писателей ГДР в поисках новых средств художественного выражения. Проблема сказочного, реалистическое восприятие мифологического занимают и Ф. Фюмана в его литературном дневнике

«Двадцать два дня, или Половина жизни». К. Вольф в книге «Уроки чтения и письма» (1971) пытается найти ответ на вопрос о том, как создать правдивую и действенную прозу и как эта форма человеческого общения утверждается наряду с возрастающей ролью науки и новых средств массовой информации. Писательница особенно подчеркивает способность литературы проникать во внутреннюю сущность человека.

Эти новые акценты не вступали в противоречие с уже ставшими традиционными средствами выражения, напротив, они служили их развитию и совершенствованию. Формальные новшества возникали там, где их необходимость диктовалась новой проблематикой, новым способом ви́дения. Это было заметно у Зегерс, у Фюмана, в варьирующихся формах повествования у Канта. Это проявлялось в том, как Э. Штриттматтер использовал народные традиции, как Ева Штриттматтер обогатила романтическую поэтическую традицию новыми языковыми средствами. Растущий интерес вызывает проза Э. Келера, в которой используются фантастические сюжеты («Жаба, или Штуковина под шляпой», 1976, и «За горами», 1976). Легкостью и жизнерадостным настроением отличается пьеса Р. Штраля «Адам и Ева» (1969), получившая международное признание. И. Моргнер в «Трубадурше Беатрис» создает шуточно-гротескную прозу, в которую вводит повествовательные, эссеистские, памфлетные элементы, использует легенды, портреты, цитаты, документы, чтобы полнее овладеть материалом. Ф.-Р. Фриз, автор книги «Воздушный корабль, или Биографические заметки к фантазиям моего деда» (1974), ввел в литературу ГДР особую утонченную манеру повествования. Г. Бранстнер, работая в жанре научной фантастики, создал прозу с комически-философским подтекстом. «Оценки» (1975) Э. Эрб находятся на границе лирики и прозы. Э. Арендт продолжал создавать свою лирику — лаконичную и всецело нацеленную на образ и слово; при этом он порой преступает границу, за которой стихи его становятся труднодоступными, непонятными. Э. Арендт, И. Моргнер, а также У. Пленцдорф, широко использовавший молодежный жаргон, снова продемонстрировали, какую роль играет формальный эксперимент в поисках новых путей художественного выражения. Но их произведения подтвердили и другое: что эти пути подчас могут увести художника в сторону от главных проблем жизни.

Неустанные поиски новых тем и форм способствовали углублению дискуссий о проблемах литературы. При этом на первом плане были два вопроса. Прежде всего выяснилось отношение литературы к литературной критике и литературоведению. Было указано на существенные недостатки литературно-критических и литературоведческих работ. Недостаточно полно и всесторонне исследовались взаимосвязи между художником и действительностью, недостаточно высок был уровень анализа диалектических отношений формы и содержания. Однако в этой дискуссии выявилась и недооценка идеологической функции литературоведения и критики, их ответственности в идеологических боях нашего времени. Другим дискуссионным пунктом были вопросы литературной традиции. Предметом обсуждения стала роль традиций социалистической и прогрессивно-демократической поэзии, с одной стороны, и «авангардистской» поэзии — с другой; острые споры разгорелись и вокруг исторической роли и актуальности немецкой классической литературы, особенно Гёте. По этим вопросам некоторыми участниками дискуссии были высказаны самые крайние точки зрения; продуктивного результата, ясности достичь не удалось. В дискуссии о поэтических традициях Г. Кунерт сформулировал свой взгляд на сущность поэзии, весьма далекий от традиционных концепций социалистической литературы (книга «Зачем писать», 1976) и отрицательно сказавшийся на его собственном творчестве.

В ноябре 1973 г. в ГДР состоялся VII съезд писателей. Он подвел итоги развития литературы ГДР начала 70-х годов. В приветствии ЦК СЕПГ съезду говорилось: «Своими произведениями писатели на деле доказали, что они являются соратниками в наших рядах, участниками строительства социалистического общества. В мыслях, чувствах и делах

нашего народа литература, проникнутая идеями реализма, народности и партийности, занимает важное место. Широкую популярность и всеобщее признание получили произведения, воплотившие в художественной форме жизнь и общественную активность социалистической личности»[7]. В центре дискуссии были вопросы о том, «что» и «как» создавать в литературе, процесс творческого поиска. На пленарных заседаниях и в рабочих группах съезда выступило около ста ораторов. Их выступления подтвердили, что исходной позицией творчества являются идеи социализма. По словам А. Зегерс, «социализм обозначает не сужение, а постоянное расширение горизонта, ибо ты избрал позицию, которая обеспечивает тебе самый широкий кругозор»[8]. На съезде были детально обсуждены сложные и актуальные проблемы литературного творчества, включая такие, как преемственность писательских поколений и роль критики и литературоведения. Существенное внимание было уделено также практическим вопросам работы издательств, радио и телевидения, условиям труда и жизни писателей. В речах ораторов красной нитью проходила мысль о последовательной борьбе против империалистической идеологии и о солидарности со всеми антиимпериалистическими силами. На съезде было решено изменить название Союза на «Союз писателей ГДР». В заявлении делегатов говорится: «Германская Демократическая Республика является страной, с которой мы вместе росли... Убежденные, что человек сам творит свою судьбу, мы работаем в неразрывной связи с рабочим классом и его революционной партией ради второй главы истории, которую определяет социализм»[9].

Эта верность социализму тесно связана в ГДР с верностью пролетарскому интернационализму и общности социалистических стран. Перед литературой была поставлена задача своими средствами способствовать социалистической интеграции и тесному сотрудничеству между социалистическими государствами. Общность писателей ГДР с их коллегами в братских социалистических странах проявилась и в том, что на съезде присутствовали делегации союзов писателей из большинства этих стран, которые поделились своим опытом работы. На съезде выявилась — при наличии естественных различий — политическая, мировоззренческая и эстетическая общность литератур стран социалистического содружества. Эти литературы, прежде всего многонациональная советская литература, все заметнее определяют характер мирового литературного процесса. Развитие литературы в ГДР является его неотъемлемой составной частью.

---

[7] VII. Schriftstellerkongress der Deutschen Demokratischen Republik. Protokoll. Berlin; Weimar, 1974, Bd. 1, S. 12.

[8] *Зегерс А.* Позиции социализма обеспечивают самый широкий кругозор.— Новый мир, 1974, № 3, с. 210.

[9] VII. Schriftstellerkongress der Deutschen Demokratischen Republik. Protokoll, Bd. 1, S. 280.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Абрахам Петер (Abracham Peter) 238, 507
Залпы Ноева ковчега, или Ошибки и странствования моего друга Венцлова (Die Schüsse der Arche Noah oder Die Irrtümer und Irrfahrten meines Freundes Wensloff) 238, 507
Абуш Александр (Abusch Alexander) 10, 14, 17, 29, 53, 62, 111, 156, 482, 484, 485, 487, 488
Ложный путь нации (Der Irrweg einer Nation) 10
Современная национальная литература (Nationalliteratur der Gegenwart) 484
Айтматов Ч. 442
Прощай, Гульсары 442
Альберти Р. 400
Альбрехт Фридрих (Albrecht Friedrich) 492
Андерсен-Нексе Мартин 56, 118, 141, 166, 260
Антонов С. П. 414, 496
Разорванный рубль 414, 496
Апиц Бруно (Apitz Bruno) 98—104, 500
А что вы об этом скажете? (Und was sagt ihr dazu?) 98
Голые среди волков (Nackt unter Wölfen) 33, 99—102, 103, 104
Радуга (Der Regenbogen) 103, 500
Рай и добрая земля (Paradies und gute Erde) 98
Флек и Барб, небритые (Flek und Barb, die Unrasierten) 98
Арагон Л. 119, 179, 374
Нож в сердце 179
Арендт Эрих (Arendt Erich) 114, 118, 119, 120, 125, 163, 369, 370, 371, 372, 387, 395—402, 508
Альбатрос в ночи (Trug doch die Nacht den Albatros) 119, 370, 396
Баллада о горном ветре (Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes) 119, 370, 396
Ван Гог (Van Gogh) 396
Виноградники и ветры (Die Trauben und der Wind) 396
Всеобщая песнь (Der grosse Gesang, пер.) 369
Вставай, лесоруб! (Holzfäller, wach auf! пер.) 396
Гойя (Goya) 396
Голоса крапивы и гитары (Stimme aus Nesselerde und Gitarre, пер. совм. с К. Хайек-Арендт) 400
Горький вкус сахарного тростника (Bitter schmeckt das Zuckerrohr. Gedichte von den Antillen, пер.) 396
Греческие храмы (Griechische Tempel) 401
Двадцать стихотворений о любви (Zwanzig Liebesgedichte und ein Lied der Verzweiflung, пер.) 399
Дон-Кихот (Don Quijote) 396
За пять десятилетий (Aus fünf Jahrzehnten) 400
Звезда Ассизи (Der Stern von Assisi) 396
Испания в сердце (Spanien im Herzen, пер. совм. с С. Хермлином) 396
Камни Хиоса (Steine von Chios) 400
Колонна, куб, лицо. Архитектура островов Средиземного моря (Säule. Kubus, Gesicht. Bauen und Gestalten auf Mittelmeerinseln) 400
Лемнос (Lemnos) 400
Мир греческих островов (Griechische Inselwelt. Совм. с К. Хайек-Арендт) 400
Над островом ночь (Über der Insel die Nacht) 399
Ниобея (Niobe) 401
Огненный стебель (Feuerhalm) 401, 499
Ода IX (Ode IX) 399
Ода X (Ode X) 400
Оды полета (Flug-Oden) 119, 369, 370, 399, 402
Острова Средиземного моря. От Сицилии до Майорки. (Inseln des Mittelmeeres. Von Sizilien bis Mallorca. Совм. с К. Хайек-Арендт) 398
Перед деревней болота (Vorm Dorf die Sümpfe) 398
Песнь семи островов (Gesang der sieben Inseln) 398, 399
Пребывание на земле (Aufenthalt auf Erden, пер.) 400
Простые оды (Elementare Oden, пер.) 399
Рембо (Arthur Rimbaud) 396

* В указатель включены имена авторов и названия произведений, упоминающиеся на страницах тома. Имена немецкоязычных писателей и названия их произведений приводятся также и по-немецки, сербо-лужицких — на сербо-лужицком языке или, если первое издание книги выходило на немецком языке,— по-немецки. Данные библиографий к монографическим главам в указатель не включены. Указатель составлен А. И. Волчковой.

Рембрандт (Rembrandt) 396
Спокойное море (Meeresstille) 398
Тинторетто (Tintoretto) 396
Толу (Tolú. Gedichte aus Kolumbien) 396, 397, 399
Тропическая страна Колумбия (Tropenland Kolumbien) 396
Уленшпигель (Ulenspiegel) 396
Хиддензее (Hiddensee) 396
Эгейский архипелаг (Ägäis) 369, 370, 400
Элегия II (Elegie II) 399
Южноамериканские песни свободы (Die Indios steigen vom Mixco nieder. Südamerikanische Freiheitsdichtungen, пер.) 396
Аристотель 203
Поэтика 203
Аристофан 405, 429
Мир 429
Арним Беттина фон (Arnim Bettina von) 184
Архипов Ю. И. 398
Ауэр Аннемари (Auer Annemarie) 50, 486
Ауэрбах Бертольд (Auerbach Berthold) 347
Ахматова А. А. 380

Бабель И. Э. 393, 394
Багрицкий Э. Г. 380
Байерль Гельмут (Baierl Helmut) 194, 195, 403, 404, 417—423
Автор в трех медиях (Autor in drei Medien) 423
Вторая жизнь Ф. Г. В. Платова (Das zweite Leben des Friedrich Georg Wilhelm Platow) 423
Головы, или Еще меньший органон (Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon) 423
Горжусь 18 часами (... stolz auf 18 Stunden) 423
Горлица (Lachtaube) 423
Дознание (Die Feststellung) 195, 417
Долгий путь к Ленину (Der lange Weg zu Lenin) 405, 422
Дорожный указатель (Ein Wegweiser) 417
Изобретение любви (Erfindung einer Liebe) 423
Иоганна из Дёбельна (Johanna von Döbeln) 421
Рифмованные речи (Gereimte Reden) 423
Спор об Иоганне Себастьяне Бахе (Der Streit um I. S. Bach) 417
Три ошибки Себастьяна Фюнфлинга (Die drei Irrtümer des Sebastian Fünfling) 417
Фрау Флинц (Frau Flinz) 195, 196, 348, 405, 416, 417, 418
Байрон Д. Г. 42
Бальзак О. де 47, 57, 410
Отец Горио 460
Банникова Н. П. 363
Барбюс А. 45, 46
Огонь 45
Барк Карлхайнц (Barck Karlheinz) 493
Барлах Эрнст (Barlach Ernst) 309, 310, 376
Бароччи Ф. 157
Барт-Чишинский Якуб (Bart-Čišinski Jakub) 450, 451, 452, 456
Бастиан Хорст (Bastian Horst) 474
Грабители (Wegelagerer) 474
Мораль бандитов (Die Moral der Banditen) 474
Бах Иоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian) 113, 135, 382
Бахман Ингеборг (Bachmann Ingeborg) 334
Бебель Август (Bebel August) 59, 166
Бёгейм Ганс (Böheim Hans) 480
Бедрих-Радлюбин М. (Bjedrich-Radlubin M.) 443
Безелер Хорст (Beseler Horst) 466, 468, 474
Койцхенкуле (Käuzchenkuhle) 474
Кто-то идет (Jemand kommt) 474
Полет в Гавану (Auf dem Flug nach Havanna) 474, 496
Безыменский А. И. 24
Бекир Эрвин (Bekier Erwin) 473, 496
История о Тран Сонг (Die Geschichte von Tran Song) 496
По следам Ленина (Auf den Spuren Lenins) 473
Беккет С. 410
В ожидании Годо 410
Бекман Макс (Beckman Max) 395
Белендорф Казимир Ульрих Антон (Böhlendorf Kasimir Ulrich Anton) 392
Белинский В. Г. 135, 144
Белль Генрих (Böll Heinrich) 366
Групповой портрет с дамой (Gruppenbild mit Dame) 366
Больман К. М. 424
Бенгш Герхард (Bengsch Gerhard) 28, 236
Женщины, о которых говорят (Frauen, von denen man spricht) 28
Крупп и Краузе (Krupp und Krause) 236
Бенн Готтфрид (Benn Gottfried) 153, 161
Беньшова Хайнжа (Bjeňšowa Haňža — Bensch Agnes) 449
Мадлена (Madlena) 449
Укрощенная радуга (Skludźena tučel) 449
Беранже Ж.-П. 144
Берг О. 129
Бергер Кристель (Berger Christel) 5, 367
Бергер Уве (Berger Uwe), 123, 124, 163, 370, 372, 375—376
Дорога родины (Strasse der Heimat) 124

Лица (Gesichter) 375
Молодая немецкая поэзия (Junges deutsches Gedicht) 124
Море (Meer) 375
Полуденная земля (Mittagsland) 375
Превращения (Bilder der Verwandlung) 376
Тревожный вопрос (Der Dorn in dir) 124
Фауст (Faust) 376
Бергер Фридеман (Berger Friedemann) 381
Бергнер Эдит (Bergner Edith) 466, 472
Адебар, белый аист (Adebar, der Klapperstorch) 472
Витцендорфские школьные истории (Vitzendorfer Schulgeschichten) 472
Голубые жемчужины (Die blauen Perlen) 472
Куклы к дню рождения (Die Geburtsagspuppen) 472
О Йохене, который не хотел убирать игрушки (Vom Jochen, der nicht aufräumen wollte) 472
Первый школьный день (Der erste Schultag) 472
Петрушка в детском доме (Kasperle im Kinderhaus) 472
Штупс и Штиппель (Stups und Stippel) 472
Ян-скрипач (Jan, der Geigenschrummer) 472
Бёрне Людвиг (Börne Ludwig) 76
Бессон Бенно (Besson Benno) 433
Бётхер Курт (Böttcher Kurt) 7
Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludvig van) 504
Бехер Иоганнес Роберт (Becher Johannes Robert) 3, 5, 7, 10, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 27, 28, 31, 32, 48, 69, 79, 80, 113, 114, 115, 116, 119, 123, 124, 125, 126—139, 148, 155, 157, 170, 173, 179, 181, 184, 239, 260, 299, 304, 321, 369, 396, 402, 434, 475, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 492
Бесконечный плач (Unendliches Weinen) 129
Битва за Берлин (Schlacht um Berlin) 128
Болезнь (Krankheit) 137
Брехт и смерть (Brecht und der Tod) 137
Буря (Sturm) 136
В этом смысле (In diesem Sinne) 129
Величие и ничтожество (Grösse und Elend) 136
Весенние мелодии (Frühlingsmelodien) 130
Власть поэзии (Macht der Poesie) 133
Возвращение на родину (Heimkehr) 21, 129
Возрождение (Neugeburt) 137
Воспитание в духе свободы (Erziehung zur Freiheit) 128
Время странствовать (Zeit zum Wandern) 131
Все стремится к возрождению (Alles wird erstehen) 130
Вселенский манифест (Das Planetarische Manifest) 136
Вы, оставшиеся в стране (Ihr, die im Lande geblieben) 129
Государство (Der Staat) 114
Гроза (Gewitter) 136
Далеко в вечерней заре (Fern in Abendrot) 136
Завещание (Vermächtnis) 137
Замечания о наших задачах в области культуры (Die Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik) 126, 128
Защита поэзии (Verteidigung der Poesie. Von neuen in der Literatur) 133, 134
Земля исцеляющая (Erde, du heilende) 130, 135
Кантата 1950 года (Kantate 1950) 135
Крестьянке (Auf eine Bäuerin) 23
Летняя погода (Sommerwetter) 136
Мастерская (Das Atelier) 113, 137
Мы идем (Strasse frei) 131
Мятеж в человеке (Der Aufstand im Menschen) 131, 132, 133
На новый лад великая надежда. Дневник 1950 года (Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950) 132, 133, 135, 486
Народ, блуждающий во мраке (Volk im Dunkel wandelnd) 21, 22, 114, 129, 131
Национальный гимн Германской Демократической Республики (Nationalhymne der DDR) 130
Немецкая исповедь (Deutsches Bekenntnis) 128
Немецкие сонеты 1952 года (Deutsche Sonette 1952) 124, 131
Немцам, павшим во второй мировой войне (Auf Deutschlands Tote im zweiten Weltkrieg) 130
Непреходящее (Das Überlebende) 130
Новые немецкие народные песни (Neue deutsche Volkslieder) 131, 135
О воле к миру (Vom Willen zum Frieden) 128
О новой жизни (Vom Anderswerden) 126, 128, 131
О новом стихе (Von einer neuen Versart) 138
О пропорциях (Von den Proportionen) 137
О смысле поражения (Vom Sinn der Niederlage) 129
О, тягостный, мучительный вопрос (O bange Frage) 129
Образ человека (Das Bild des Menschen) 130
Он взбудоражил спящий мир (Er rührte an den Schlaf der Welt) 23
Опыты (Bemühungen) 133, 135, 486
Осенние мелодии (Herbstmelodien) 136
Отказ (Absage) 129

Отчет (Rechenschaft) 129
Песня новой земли (Lied der neuen Erde) 130
Песня о голубых флагах (Das Lied von der blauen Fahne) 131
Поэтический принцип (Das poetische Prinzip) 133, 134
Поэтическое вероисповедание (Poetische Konfession) 133
Прекрасная немецкая родина (Schöne deutsche Heimat) 136
Принадлежит народу (Volkes eigen) 23, 130
Прощание (Abschied. Einer deutschen Tragödie erster Teil) 90, 128, 133, 135, 321, 483
Самое тяжелое (Das Schwerste) 129
Семь памятных скрижалей (Sieben Tafeln des Gedenkens) 129
Серое молчание (Graues Schweigen) 129
Становится уже темно (Es wird schon dunkel) 137
Суд (Gericht) 129
Счастье (Glück) 129
Счастье далей близко засияло (Glück der Ferne leuchtend nah) 131
Считанные годы (Die Jahre sind gezählt) 137
Ты должен жить иначе (Du musst dein Leben ändern) 136
Усталость (Müde) 129
Философия сонета (Philosophie des Sonetts) 135
Человек нашего времени в своих стихах (Ein Mensch unserer Zeit in seinen Gedichten 1911—1951) 133
Человеческое (Das Menschliche) 130
Шаг середины века (Schritt der Jahrhundertmitte) 115, 136, 138
Блажек В. 285
Блок А. А. 144
Бобровский Иоганнес Конрад Бернгард (Bobrowski Johannes Konrad Bernhard) 28, 29, 115, 116, 120, 231, 234, 369, 372, 382—394
Белендорф (Böhlendorff) 386, 392, 454
Блаженство язычников (Die Seligkeit der Heiden) 392
Гёльдерлин в Тюбингене (Hölderlin in Tübingen) 387
Д. Б. Х. (D. B. H.) 392
Детство (Kindheit) 386
Дон (Der Don) 384
Земгальское восстание, 1525 год (Der Samländische Aufstand 1525) 386
Земля теней и рек (Schattenland Ströme) 369, 372
Зимний свет (Winterlicht) 377
Знаки грозы (Wetterzeichen) 372
Клопштоку (An Klopstock) 387
Кристбург (Christburg) 385
Литовская история (Litauische Geschichte) 393
Литовские клавиры (Litauische Claviere) 389, 390, 391
Мельница Левина (Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Grossvater) 234, 389, 390, 394
Мышиный праздник (Mäusefest) 392
Озеро Ильмень, 1941 год (Der Ilmensee. 1941) 385
Отчет (Bericht) 386
Памятный листок (Gedenkblatt) 386
Плясун Малиге (Der Tänzer Malige) 393
РозаЛюксембург (RosaLuxemburg) 386
Сарматская равнина (Das Land Sarmatien) 384
Сарматские дни (Sarmatische Zeit) 369, 372, 385
След на песке (Die Spur im Sand) 386
Степь (Steppe) 384
Темно, мало света (Dunkel und wenig Licht) 393
Тихое лето, или Нечто о перепелах (Stiller Sommer, zugleich etwas über Wachteln) 393
Хасиду Баркану (An den Chassid Barkan) 386
Элегия памяти пруссов (Pruzzische Elegie) 385, 387
Эльза Ласкер-Шюлер (Else Lasker-Schüler) 386
Эстер (Esther) 386
Якуб Барт в Ральбице (Jacub Bart in Ralbitz) 385
Бовкун Е. 378
Богатырев К. П. 122
Бодлер Ш. 178
Бок Зигрид (Bock Sigrid) 250
Бонк Ю. 348
Борхерт Вольфганг (Borchert Wolfgang) 16, 57, 315
На улице перед дверью (Draussen vor der Tür) 16, 57, 315
Бострем Аннемари (Bostroem Annemarie) 16
Цепь падает (Die Kette fällt) 16
Босх Иероним (Bosch Hieronymus) 499
Бранстнер Герхард (Branstner Gerhard) 508
Браун Фолькер (Braun Volker) 163, 231, 369, 376, 378, 380, 414—415, 493, 496, 497, 498
Беззаботная жизнь Каста (Das ungezwungene Leben Kasts) 280, 498
Ганс Фауст (Hans Faust) 414, 415
Джаз (Jazz) 378
Мой дерзкий вызов (Provokation für mich) 370, 379
Мы, а не они (Wir und nicht sie) 378
Не приходите с готовеньким (Kommt uns nicht mit Fertigem) 378
Объявление войны (Kriegs-Erklärung) 379
Отвальщик Пауль Баух (Kipper Paul Bauch) 414
Отвальщики (Die Kipper) 415

Против симметричного мира (Gegen die symmetrische Welt) 379, 498
Хинце и Кунце (Hinze und Kunze) 498
Бредель Вилли (Bredel Willi) 3, 5, 7, 10, 17, 26, 28, 34, 49—62, 69, 74, 76, 79, 82, 482, 486
Внуки (Die Enkel) 50, 52, 54, 55
Званый обед в финиковом саду (Das Gastmahl im Dattelgarten) 56
Испытание (Die Prüfung) 56, 61, 100, 483
Марат, друг народа (Marat, der Volksfreund) 49
Машиностроительный завод Н. и К. (Maschinenfabrik N.&K.) 56
Между башнями и мачтами (Unter Türmen und Masten) 56, 57
Молчащая деревня (Das schweigende Dorf) 20, 50
Новая глава (Ein neues Kapitel) 57, 58, 59, 60
Пятьдесят дней (Fünfzig Tage) 28, 50, 221
Родные и знакомые (Verwandte und Bekannte) 20, 33, 50, 52, 56, 62, 90, 484
Семь поэтов (Sieben Dichter) 55
Твой неизвестный брат (Dein unbekannter Bruder) 56
Хроника одного преображения (Chronik einer Wandlung) 59, 61
Эрнст Тельман — вождь своего класса (Ernst Thälmann — Führer seiner Klasse) 50
Эрнст Тельман. Опыт политической биографии (Ernst Thälmann. Ein Beitrag zu einem politischen Lebensbild) 49
Эрнст Тельман — сын своего класса (Ernst Thälmann — Sohn seiner Klasse) 50
Брезан Юрий (Brežan Jurij) 28, 29, 49, 231, 351, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 457—465, 493
Беглецы (Die Flüchtlinge) 454
Возвращение домой (Die Heimkehr) 454
Восьмое мая (Der 8. Mai) 451
Гимназист (Der Gymnasiast) 32, 34, 444, 458—461
История одной любви (Eine Liebesgeschichte.— Robert a Sabina) 231, 448, 463
К новому времени (In die neue Zeit) 450
Как старуха Янчова с начальством воевала (Wie die alte Jantschowa mit der Obrigkeit kämpfte) 442, 458
Как я нашел свое отечество (Wie ich mein Vaterland fand) 451
Конь Фридолин (Das Pferd Fridolin) 442
Крабат, или Преображение мира (Krabat oder die Verwandlung der Welt) 446, 464—465, 498
Криста (Christa) 465, 471
Лужицкие впечатления (Lausitzer Impressionen) 441
Мир становится прекраснее (Schöner wird die Welt) 451
На дороге и у дороги (Auf der Strasse und an der Strasse) 449
На меже растет хлеб (Auf dem Rain wächst Korn.— Prěnja brózda) 442, 451, 457
Наши будни (Naš wšědny dźeń) 451
Пора зрелости (Mannesjahre) 319, 446, 447, 455, 458, 463
Приключения кота Микоша (Die Abenteuer des Katers Mikosch) 465
Путешествие в Краков (Reise nach Krakau) 448, 463
Свадебное путешествие на Родину (Hochzeitsreise in die Heimat) 465
Семестр потерянного времени (Semester der verlorenen Zeit) 443, 458, 461
Сердце на распутье (Das Herz am Scheideweg.— Wutroba rozpuću) 455
Спор из-за невесты (Der Streit um die Braut.— Hara wo njewjestu) 455
Старуха Янчова (Stara Jančowa) 442
Старый Хенцль (Stary Henčl) 454, 455
Те, кто открыл мне двери в мой собственный мир (Die mir das Tor zur eigenen Welt eröffneten) 462
Черная мельница (Die schwarze Mühle) 446, 463
52 недели составляют год (52 Wochen sind ein Jahr) 30, 442, 446, 455
Бремер Эдит (Braemer Edith) 485
Брехт Бертольт (Brecht Bertolt) 3, 5, 7, 10, 18, 21, 22, 28, 32, 45, 76, 115, 122, 123, 125, 154, 170, 173, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 196, 198—217, 229, 251, 268, 271, 272, 273, 281, 286, 369, 373, 379, 381, 404, 413, 416, 417, 420, 423, 424, 427, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 455, 483, 486, 487, 488, 489, 492
Антигона (Antigone) 209
Буковские элегии (Buckower Elegien) 115
Бюшинг-фрагмент (Büsching [Frgm]) 436
Воспитание проса (Die Erziehung der Hirse) 115
Горации и Куриации (Die Horatier und die Kuratier) 433
Господин Пунтила и его слуга Матти (Herr Puntila und sein Knecht Matti) 201
Гувернер (Der Hofmeister) 212
Детские песни (Kinderlieder) 115
Дни Коммуны (Die Tage der Commune) 32, 198, 213, 214
Добрый человек из Сезуана (Der gute Mensch von Sezuan) 405
Дым (Rauch) 115
Жизнь Галилея (Leben des Galilei) 198, 200, 203, 204, 205, 207, 215, 488
Жизнь Эйнштейна (Leben des Einstein) 189

Золотой век Туалов (Das goldene Zeitalter der Tuis) 215
Искусство вылизывания плевков (Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste) 215
Истории о Туалах (Tuigeschichten) 215
Кавказский меловой круг (Der kaukasische Kreidekreis) 201, 203, 204
Карьера Артуро Уи, которой могло не быть (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui) 207, 215, 216
Книга для детей (Ein Kinderbuch) 473
Малый органон для театра (Kleines Organon für das Theater) 198, 203
Мамаша Кураж и ее дети (Mutter Courage und ihre Kinder) 198, 201, 203, 420
О бюргерской традиции Ленца «Гувернер» (Über das bürgerliche Trauerspiel «Der Hofmeister» von Lenz) 210
Песня о будущем (Zukunftslied) 23
Песня стройки (Aufbaulied) 23
Святая Иоанна Скотобоен (Die heilige Johanna der Schlachthöfe) 421
Страх, внушаемый классическим совершеством (Einschüchterung durch die Klassizität) 208
Страх и нищета в Третьей империи (Furcht und Elend des Dritten Reiches) 10
Тезисы к дискуссии о Фаусте (Thesen zur Faustus-Diskussion) 208
Трехгрошовая опера (Dreigroschenoper) 213
Турандот, или Конгресс обелителей (Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher) 200, 215, 217
Бройн Гюнтер де (Bruyn Günter de) 230, 336—345
Бездонное черное озеро (Ein schwarzer, abgrundtiefer See) 339
Буриданов осел (Buridans Esel) 237, 340—342, 343, 344
Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера (Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter) 344
Овраг (Der Hohlweg) 234, 336, 338, 339, 341
Присуждение премии (Preisverleihung) 339, 342, 343, 489, 504, 505
Рената (Renata) 336, 339
Свадьба в Вельцове (Hochzeit in Weltzow) 336
Свидание на Шпрее (Wiedersehen an der Spree) 336, 339
Тристан и Изольда (Tristan und Isolde) 500
Федецен (Fedezeen) 338
Бройниг Вернер (Bräunig Werner) 230, 236, 351, 490
Обыкновенные люди (Gewöhnliche Leute) 237
Брок Рудольф Петер (Brock Rudolf Peter) 475
Разрешите представиться — Оскар (Gestatten — Oskar) 475
Бруно Джордано 206
Брэкер Ульрих (Bräker Ulrich) 190, 426, 427
История жизни и приключений бедного человека из Токенбурга (Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des armen Mannes im Tockenburg) 190, 426, 427
Бугаевский В. 117, 142
Будар Бен (Budar Ben) 449, 455
Повстанец Ян Гус (Rebel Jan Cuška) 455
Будар Бено (Budar Beno) 449
Посещение (Hospitacija) 449
Букстехуде Дитрих (Buxtehude Dietrich) 382, 392
Бунин И. А. 292
Бургхардт Макс (Burghardt Max) 500
Я был не только артистом (Ich war nicht nur Schauspieler) 500
Буш Эрнст (Busch Ernst) 131, 154, 227
Бюргель Бруно (Bürgel Bruno) 14
Бюхнер Георг (Büchner Georg) 214, 326, 434
Ленц (Lenz) 326
Смерть Дантона (Dantons Tod) 214, 361
Бюхнер Роберт (Büchner Robert) 106
Вагнер Генрих Леопольд (Wagner Heinrich Leopold) 428, 434
Вайблингер Вильгельм (Waiblinger Wilhelm) 184
Вайгель Елена (Weigel Helene) 195, 417, 418, 420
Вайзенборн Гюнтер (Weisenborn Günther) 10, 11, 14, 16, 86, 189
Баллада об Уленшпигеле, Федерле и толстой Помпанне (Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne) 16
Мемориал (Memorial) 16
Подпольщики (Die Illegalen) 10, 16, 86
Семья из Невады (Die Familie von Nevada) 189
Вайман Роберт (Weimann Robert) 488, 490, 492
«Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения (New Criticism und die Entwicklung der bürgerlichen Literaturwissenschaft) 488
Вайнерт Ли (Weinert Li) 143
Вайнерт Эрих (Weinert Erich) 3, 7, 10, 14, 21, 22, 45, 62, 76, 114, 117, 118, 119, 125, 140—145, 154, 170, 173, 376, 473
В тот раз все это так же начиналось (Genauso hat es damals angefangen) 22
Вильгельму Пику (An Wilhelm Pieck) 142
Выполняя его завет (In seinem Geist) 142
Глава вторая мировой истории (Kapitel II der Weltgeschichte) 144

Единство рабочего класса (Die einige Front) 143
За вечную дружбу (Für ewige Freundschaft) 143
К науке (An die Wissenschaft) 142
Марш народной полиции (Marschlied der Volkspolizei) 142
Молодежь приветствует Социалистическую единую партию Германии (Gruss der Jugend and die SED) 142
Освобожденная земля (Befreite Erde) 142
Оттомару Гешке (An Ottomar Geschke) 142
Памяти Карла Осецкого (Dem Gedenken Carl von Ossietzkys) 142
Песня о единстве (Lied der Einheit) 143
Попутчик (Der Mitläufer) 142
Поэма о великом столетии (Grosses Gedicht (Das grosse Jahrhundert) 1850—1950) 141
Приветствие молодым немецким поэтам (An die jungen deutschen Dichter) 143
Признание художником нового мира (Bekenntnis eines Künstlers zur neuen Welt) 22, 152
Светлая песнь с темного двора (Helles Lied aus dem dunklen Hof) 473
Страна, в которой началась война (In diesem Lande fing der Weltkrieg an) 143
Что такое красота? (Was ist Schönheit?) 141
Вайс Петер (Weiss Peter) 413
Вайсбах Рейнхард (Weisbach Reinhard) 147
Вайскопф Франц Карл (Wieskopf Franz Carl) 7, 34, 45, 74—80, 146, 176, 424, 477, 478, 483
Будущее вчерне (Zukunft im Rohbau) 75
В бурном потоке (Inmitten des Stroms) 78
В защиту немецкого языка (Verteidigung der deutschen Sprache) 79
В осколке зеркала (Aufgefangen in einer Spiegelscherbe) 76
Встреча с одной книгой (Wiedersehen mit einem Buch) 79
Девушка из Краснодара (Das Mädchen aus Krasnodar) 473
Детские игры в Праге (Prager Kinderspiele) 76
Жерминаль (Germinal) 75
Заря занимается (Vor einem neuen Tag) 78
Искушение (Die Versuchung) 78
Книга анекдотов (Das Anekdotenbuch) 76, 77, 79
Крест в Лидице (Das Kreuz von Lidice) 76
Лагерь Валленштейна на Эрпенштайнплац, или Юлиус Фучик в Берлине (Wallensteins Lager am Erpensteinplatz oder Julius Fučik in Berlin) 76
Литературное событие (Ein literarisches Ereignis) 79
Литературные походы (Literarische Streifzüge) 79
Люди, города и годы (Menschen, Städte und Jahre) 76
Максим Горький о социалистическом реализме (Maxim Gorki über den sozialistischen Realismus) 74
Маленький город слышит о мире (Kleine Stadt hört vom Freiden) 76
Математическая фантазия в швейковской манере (Mathematische Phantasie in der Schwejkschen Manier) 76
Мир в муках рождения (Welt in Wehen) 78
Мужское готовое платье и Пикассо... (Herrenkonfektion und Picasso in Mlada Boleslav oder Die Kunst dem Volke) 76
Наше мнение (Unsere Meinung) 74
Непобедимые. Сообщения, анекдоты, легенды (Die Unbesiegbaren) 76
Неукрощенные Балканы (The Untamed Balkans) 79
Огненный всадник (Der Feuerreiter) 75
Песня Дьен Чена о тележке (Des Tien Tschien Lied vom Karren) 80
Песня желтой земли (Gesang der gelben Erde) 80
Под чужими небесами (Unter fremden Himmeln) 79
Помощники ангелов (Himmelsfahrtkommando) 78
Последний ирокез (Der lezte Cherokese) 76
Пражское наследие (Das Prager Erbe) 79
Приветствие в спешке (Gruss in Eile) 79
Прощание и возвращение (Abschied und Wiederkehr) 79
Прощание с мирной жизнью (Abschied vom Frieden) 78
Прыжок в XXI столетие (Umsteigen in 21. Jahrhundert) 75
Путешествие в Кантон (Die Reise nach Kanton) 78
Рассказчица Анна Зегерс (Die Erzählerin Anna Seghers) 79, 248
Сердце-щит. Лирика чехов и словаков. (Das Herz — ein Schild. Lyrik der Tschechen und Slowaken) 80
Сильнейшие. Эпизоды подпольной войны (Die Stärkeren. Episoden aus einem unterirdischen Krieg) 76
Славянская песня (Das Slavenlied) 78
Слышен барабан (Es geht eine Trommel. Gedichte dreier Jahre) 75
Со всех сторон. Книга очерков и воспоминаний (Aus allen vier Winden. Buch der Skizzen und Reportagen) 76
Страна на другом берегу (Das Land auf dem anderen Ufer) 75

Тони (Toni) 76
Три встречи с Маяковским (Drei Begegnungen mit Majakowski) 74
Убожество и величие наших дней (Elend und Grösse unserer Tage) 76
Фен (Föhn) 75
Хлеб и звезды. Переводы чешской и словацкой лирики (Brot und Sterne. Nachdichtungen tschechischer und slowakischer Lyrik) 80
Чешские песни (Tschechische Lieder) 80
Чехословацкая трагедия (La Tragédie Tschechoslovaque) 80
Вальтер фон дер Фогельвайде (Walther von der Vogelweide) 124
Вангенгейм Густав фон (Wangenheim Gustav von) 188, 223
В Америке тоже... (Auch in Amerika...) 188, 223
Студенческая комедия (Studentenkomödie) 188
Ты тот, кто нужен (Du bist der Richtige) 187, 188
Вангенгейм Инга фон (Wangenheim Inge von) 490
Вандер Макси (Wander Maxi) 506
Доброе утро, красавица (Guten Morgen, du Schöne) 506
Вандер Фред (Wander Fred) 501
Седьмой колодец (Der siebente Brunnen) 501
Ваншенкин К. Я. 161
Вассерман Якоб (Wassermann Jakob) 253
Вахтангов Е. Б. 227
Вебер Ганс (Weber Hans) 507
Веддинг Алекс (Wedding Alex, наст. имя Вайскопф Грете) 96, 466, 467, 473, 478—481
Бегемот Губерт (Hubert das Flusspferd) 467, 480
В тени баобаба (Im Schatten des Baobab) 477, 481
Железный буйволенок (Das eiserne Büffelchen) 467, 469, 480
Знамя Ганса-дударя (Die Fahne des Pfeiferhänsleins) 467, 480
История маленькой черепахи и золотого зяблика (Die Geschichte von der kleinen Schildkröte und den Goldfinken) 480
Клад земли и белый снег (Schatz der Erde und weisser Schnee) 467, 480
Ледовитый океан зовет (Das Eismeer ruft) 467, 479
Наемники без жалования (Söldner ohne Sold) 467, 480
Невеста дракона (Die Drachenbraut) 480
Приключения Каспара Шмека (Das grosse Abenteuer des Kaspar Schmeck) 467, 480
Сверкающие сокровища (Leuchtende Schätze) 467, 480
Эде и Унку (Ede und Unku) 467, 468, 477, 478
Ведекинд Франк (Wedekind Frank) 45, 395
Веерт Георг (Weerth Georg) 76, 145, 166
Векверт Манфред (Wekwerth Manfred) 195, 214, 405, 421
Вела Юрий (Wjela Jurij) 448, 449
Петр из Прейшвица (Pětr z Přišec) 448
Учитель среди людей (Wučer mjez ludom) 449
Вельм Альфред (Wellm Alfred) 238, 475, 489, 490
Кауле (Kaule) 475
Пауза для Ванцки, или Путешествие в Дескансар (Pause für Wanzka oder Die Reise nach Descansar) 238, 489
Пуговица, или Серебряные часы (Pugowitza oder Die silberne Schlüsseluhr) 475, 503
Вельк Эм (Welk Ehm) 7, 14, 34, 69—73
Без крова (Kein Hüsung) 70
Бравый Кюнеман из Путтельфингена (Der wackere Kühnemann aus Puttelfingen) 72
В утреннем тумане (Im Morgennebel) 70
Гвоздп в трости (Stocknägel) 72
Дорога, ведущая вперед (Die Strasse nach vorn) 72
История бедной любви (Geschichte einer armen Liebe) 72
Клеббовский бык (Der Bulle von Klebbow) 72
Моя страна, ты светишь мне издалека (Mein Land, das ferne leuchtet) 69
Музы в деревне (Die Musen auf dem Dorfe) 73
«Мутафо». Бессмыслица со смыслом (Mutafo — das ist das Ding, das durch den Wind geht) 71
Праведники из Куммерова (Die Gerechten von Kummerow) 69
С молотком нужно уметь обращаться (Der Hammer will gehandhabt sein) 72
Семья Бентин (Familie Benthin) 69
Художественная литература и прекраснейшая действительность (Schöne Literatur und schöne Gegenwart) 73
Язычники из Куммерова (Die Heiden von Kummerow) 69
Вельскопф-Генрих Лизелотте (Welskopf-Heinrich Liselotte) 467, 468
Сыновья Большой Медведицы (Die Söhne der grossen Bärin) 469
Топ и Гарри (Top und Harry) 469
Харка, сын вождя (Harka, der Sohn des Häuptlings) 469
Вергилий 275
Вержейская Н. Л. 117
Веркор И. 11
Вернер Вальтер (Werner Walter) 146

Вернер Петра (Werner Petra) 507
Вернер Рут (Werner Ruth) 240, 473, 500
Ольга Бенарио. История отважной жизни (Olga Benario. Die Geschichte eines tapferen Lebens) 240, 473
Рапортует Соня (Sonjas Rapport) 500
Вертхейм Урсула (Wertheim Ursula) 485
Верфель Франц (Werfel Franz) 154
Верхарн Э. 178
Вестер-Тельман Ирма (Wester-Thälmann Irma) 473
Воспоминания о моем отце (Erinnerungen an meinen Vater) 473
Виктор Вальтер (Victor Walter) 473
Карл Маркс. Человек, который изменил мир (Karl Marx. Der Mann, der die Welt veränderte) 473
Лучший друг (Der beste Freund) 473
Виланд Ротрауд (Wieland Rotraud) 507
Винар-Юрк Юрий (Winar-Jurk Jurij) 447, 450, 452
Горшок с деньгами (Hornc pjenjez) 452
Грешная деревня (Hrěšna wjes) 447
Привидения и блуждающие огни (Serjenja a bludnički) 452
Серьезная лира, шутки, сатира (Chutna lyra, žort, satira) 452
Винс Пауль (Wiens Paul) 122, 369, 372, 373—375
Молчаливый Геродот (Der schweigende Herodot) 122
Надпись (Inschrift) 375
О естественных границах легкомыслия (Von den natürlichen grenzen des leichtsinns) 375
Седьмое солнце (Die siebente Sonne) 122
Служебная тайна (Dienstgeheimnis. Ein Nächtebuch) 374, 375
Винтерлих Герхард (Winterlich Gerhard) 413, 414
Горизонты (Horizonte). Совм. с Х. Мюллером 413, 414
Витковский Е. 307, 375
Виткойц Мина (Witkojc Mina) 450
К свету, к солнцу (K swětlu a sluńcu) 450
Эрфуртские воспоминания (Erfurtske spomnješa) 450
Вишневский В. В. 12, 186, 229, 417
Вогацкий Бенито (Wogatzki Benito) 236, 351
Вольгемут Йоахим (Wohlgemuth Joachim) 475
Эгон и восьмое чудо света (Egon und das achte Weltwunder) 475
Волькер И. 154, 451
Вольтер Кристина (Wolter Christine) 607
Вольф Бернд (Wolff Bernd) 475
Манне Форшрат (Manne Forschrat) 475
Вольф Герхард (Wolf Gerhard) 333, 371
Бедный Гёльдерлин (Der arme Hölderlin) 504
Вольф Конрад (Wolf Konrad) 223, 229
Вольф Криста (Wolf Christa) 32, 230, 231, 232, 328—335
Житейские воззрения кота в новом варианте (Neue Lebensansichten eines Katers) 334
Московская новелла (Moskauer Novelle) 231, 328, 329
Опыт на себе (Selbstversuch) 334
Пример одного детства (Kindheitsmuster) 334, 502
Размышления о Кристе Т. (Nachdenken über Christa T.) 239, 280, 331
Расколотое небо (Der geteilte Himmel) 231, 233, 234, 235, 237, 289, 329, 330—331, 332, 333, 463, 489
Тиль Уленшпигель (Till Eulenspiegel). Совм. с Г. Вольфом 333, 500
Унтер-ден-Линден (Unter-den-Linden) 333, 334
Уроки чтения и письма (Lesen und Schreiben) 334, 491, 508
Вольф Фридрих (Wolf Friedrich) 3, 5, 7, 10, 14, 17, 23, 28, 76, 116, 140, 186, 188, 189, 218—229, 404, 416, 420, 466, 482, 483, 485, 486, 487, 492
Бедный Конрад (Der Arme Konrad) 224, 225
Бомарше (Beaumarchais oder Die Geburt des Figaro) 220, 228
Бургомистр Анна (Bürgermeister Anna) 23, 188, 221, 222, 228, 348
Двое на границе (Zwei an der Grenze) 229
Доктор Лили Ваннер (Doktor Wanner) 220, 228
Драма как оружие и рабочий инструмент (Das Drama als Waffe und Werkzeug) 227
Друзья и соратники (Kampfgenossen) 229
Задачи писателя в наше время (Die Aufgaben des Schriftstellers in der Gegenwart) 17
Искусство — оружие (Kunst ist Waffe) 218, 227, 229
Кики (Kiki) 467
Матросы из Каттаро (Die Matrosen von Cattaro) 220
Менетекель, или Летающие блюдца (Menetekel oder Die fliegenden Untertassen) 223
Патриоты (Patrioten) 228
Паулинхен (Paulinchen) 223
Последняя репетиция (Die letzte Probe) 21
Профессор Мамлок (Professor Mamlock) 10, 220
Сказки для больших и маленьких (Märchen für grosse und kleine Kinder) 467
Словно звери лесные (Wie Tiere des Waldes) 21, 220, 228
Совет богов (Der Rat der Götter) 221
Томас Мюнцер. Человек со знаменем радуги (Thomas Müntzer, der Mann

mit der Regenbogenfahne) 188, 223, 224, 226, 228
Троянский конь (Das Trojanische Pferd) 220
Что посеешь... (Was der Mensch säet...) 228
Вольф Эльза (Wolf Elsa) 223, 225
Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach) 325
Вornap Ян (Wornar Jan — Werner Johannes) 449
Ночной сторож (Wajchtar trubi) 449
Вуеш Юрий (Wuješ Jurij) 450, 452
Когда говорит сердце (Hdyž rěči wutroba) 452

Габриович Е. И. 414, 422
Гайдучек Вернер (Heiduczek Werner) 203, 238, 505
Братья (Die Brüder) 474
Марк Аврелий, или Семестр нежности (Mark Aurel oder Ein Semester Zärtlichkeit) 238, 505
Парцифаль (Die seltsamen Abenteuer des Parzival) 500
Прощание с ангелами (Abschied von den Engeln) 233, 238, 489
Гауптман Гельмут (Hauptmann Helmut) 28, 236, 240
Комплексное приключение Шведт (Das komplexe Abenteuer Schwedt) 240
Тайна Зозы (Das Geheimnis von Sosa) 28
Гауптман Герхарт (Hauptmann Gerhart) 14, 15
Гауфе Эберхард (Haufe Eberhard) 384, 386
Гауфф Вильгельм (Hauff Wilhelm) 57
Гашек Я. 445
Геббель Кристиан Фридрих (Hebbel Christian Friedrich) 248, 387
Гебель Иоганн Петер (Hebel Johann Peter) 78
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) 113, 134, 184, 320, 434
Эстетика (Ästhetik) 434
Геердтс Ганс Юрген (Geerdts Hans Jürgen) 5, 28, 34, 491
Литература ГДР. Творческие портреты писателей (Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen) 491
Надежда за горизонтом (Hoffnung hinterm Horizont) 35
Рейнская увертюра (Rheinische Ouvertüre) 35
Гей Д. 405, 429
Трехгрошовая опера 429
Гейм Стефан (Heym Stefan) 154, 239, 499
Бумаги Андреаса Ленца (Die Papiere des Andreas Lenz) 239
Рассказ царя Давида (Der König David Bericht) 499
Гейне Генрих (Heine Heinrich) 14, 45, 47, 67, 94, 150, 154, 166, 168, 176, 223, 234
Германия. Зимняя сказка (Deutschland. Ein Wintermärchen) 94, 168
Гёльдерлин Иоганн Христиан Фридрих (Hölderlin Johann Christian Friedrich) 42, 84, 85, 113, 119, 124, 135, 154, 160, 161, 162, 163, 179, 181, 182, 184, 185, 208, 234, 320, 321, 322, 326, 371. 378, 386. 387, 392, 400, 434, 438, 504
Гиперион (Hyperion oder Der Eremit in Griechenland) 42
Софокл (Sophokles) 438
Георге Стефан (George Stefan) 125, 185
Гервег Георг (Herwegh Georg) 117, 144, 184, 386
Гердер Иоганн Готфрид (Herder Johann Gottfried) 345, 382, 391
Герлах Йенс (Gerlach Jens) 125, 380, 381
Еврейская хроника (Jüdische Chronik) 125
Гёрлих Гюнтер (Görlich Günter) 476, 502, 506, 507
Возвращение на родину, в страну незнакомую (Heimkehr in ein fremdes Land) 476, 502
Летняя история (Eine Sommergeschichte) 476
Черный Петер (Der Schwarze Peter) 476
Честолюбцы (Die Ehrgeizigen) 476
Чуть ближе к облакам (Den Wolken ein Stück näher) 475, 506
Гертц, Генрих (Goertz Heinrich) 16
Петер Киве (Peter Kiewe) 16
Гессе Герман (Hesse Hermann) 15, 253
Гёте Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang) 13, 15, 31, 56, 113, 124, 135, 154, 155, 156, 162, 164, 184, 211, 218, 263, 320, 321, 326, 334, 345, 379, 392, 414, 415, 432, 434, 485, 488, 506, 508
Вильгельм Мейстер (Wilhelm Meister) 31
Границы человечества (Grenzen der Menschheit) 392
Страдания молодого Вертера (Die Leiden des jungen Werthers) 506
Гешонек Эрвин (Geschonnek Erwin) 103, 107, 110
Гизи Клаус (Gysi Klaus) 14
Гильен Н. 396
Горький вкус сахарного тростника 396
Гинзбург Л. В. 118, 119, 129, 136, 137, 138, 143, 151, 153, 178, 185
Гирнус Вильгельм (Girnus Wilhelm) 490, 492
Гладков Ф. В. 98, 439, 440
Цемент 98, 439, 440
Гланте Гюнтер (Glante Günter) 36
Глогер Готхольд (Gloger Gotthold) 34, 504
Солдат и его лейтенант (Der Soldat und sein Lieutenant) 34
Человек в золотом шлеме (Der Mann mit dem Goldhelm) 504

Гоголь Н. В. 46, 263, 264, 394, 505
Гойя Ф. 373
Големба А. С. 145
Гомер 275
Гомец Э. А. 90
История из жизни индейцев майя 90
Горбатов Б. Л. 12, 67
Обыкновенная Арктика 12, 67
Горриш Вальтер (Gorrish Walter, наст. имя Кайзер Вальтер) 240, 500
Ангел в чистилище (Engel im Fegefeuer) 240, 500
Горький А. М. 56, 57, 74, 103, 166, 186, 229, 260, 273, 412, 413, 446, 462, 484
Мать 103, 484
Готгельф Иеремия (Gotthelf Jeremias) 347
Готше Отто (Gotsche Otto) 7, 23, 30, 34, 36, 105—112, 240, 333
Глубокие борозды (Tiefe Furchen) 20, 30, 106, 107
Друзья познаются в беде (Gefahren und Gefährten) 111
Жизнь сильнее (Stärker ist das Leben) 110, 240
Криворожское знамя (Die Fahne von Kriwoj Rog) 109, 110
Мартовские бури (Märzstürme) 105, 106, 107, 108
Между ночью и утром (Zwischen Nacht und Morgen) 110
Молодые горняки (Die Jungen vom Berghof) 108
Моя деревня. История и истории (Mein Dorf. Geschichte und Geschichten) 111, 500
На улицах, которые мы строили сами (Auf Strassen, die wir selber bauten) 36, 111
Наш маленький трубач (Unser kleiner Trompeter) 108
Только гнев (...und haben nur den Zorn) 112
Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hoffman Ernst Theodor Amadeus) 248, 263, 264, 334, 505
Гоцци К. 215
Гоэс Альбрехт (Goes Albrecht) 121
Граббе Христиан Дитрих (Grabbe Christian Dietrich) 434
Грабнер Хассо (Grabner Hasso) 116, 117, 240
Раздача еды (Essenausgabe) 116
Ячейка (Die Zelle) 240
Грессман Уве (Gressman Uwe) 369, 376—378
Космос (Kosmos) 378
Птица Весна (Der Vogel Frühling) 377
Сказочные чудовища (Sagenhafte Geschöpfe) 377
Солнечный автомобиль (Das Sonnenauto) 377
Цветы (Blumen) 377
Григ Н. 214
Поражение 214
Гримм Вильгельм (Grimm Wilhelm) 390, 466, 468
Гримм Якоб (Grimm Jacob) 390, 466, 468
Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель (Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel) 248
Грифиус Андреас (Gryphius Andreas) 113, 124, 179
Гройлих Паволь (Grojlich Pawol) 449
Из деревни для деревни (Na wsy a za wsu) 449
Гройлих Эмиль Рудольф (Greulich Emil Rudolf) 240
Анонимное письмо (Der anonyme Brief) 240
Гросман Герхард (Grossmann Gerhard) 468
Грундиг Ганс (Grundig Hans) 367, 467
Грундиг Леа (Grundig Lea) 467, 468
Гундольф Фридрих (Gundolf Friedrich) 185
Гуттен Ульрих фон (Hutten Ulrich von) 73
Грюнберг Карл (Grünberg Karl) 29, 34, 187, 221, 223
Золотом льется сталь (Golden fliesst der Stahl) 187, 221, 223
Эпизоды (Episoden) 29
Гулыга Е. 377
Гюго В. 326
Гюнтер Эгон (Günther Egon) 505

Давид Курт (David Kurt) 466, 467, 468, 474, 496, 504
Встреча с бессмертием (Begegnung mit der Unsterblichkeit) 474, 504
Записки из дневника несовершеннолетнего (Freitags wird gebadet. Aus dem Tagebuch eines Minderjährigen) 474
Музыкант из Химмельпфортгрунда (Der Spielmann von Himmelpfortgrund) 474
Польские этюды (Polnische Etüden) 474
Пережившая (Die Uberlebende) 496
Совращенные (Die Verführten) 474
Тенггери (Tenggeri, Sohn des Schwarzen Wolfs) 474
Черный волк (Der Schwarze Wolf) 474
Данте Алигьери 162
Девекин В. Н. 140
Дейке Гюнтер (Deicke Günther) 114, 119, 121, 123, 146, 163, 231, 372, 375, 376, 380
Красные паруса (Rote Segel) 376
Любовь в наши дни (Liebe in unseren Tagen) 122
Мечта о счастливом годе (Traum vom glücklichen Jahr) 122, 376
Облака (Die Wolken) 376
Осень 1945 года (Herbst 1945) 376
Прогулка по Шпрее (Spreewaldfahrt) 121
Демель Вальтер (Dehmel Walter) 21

Денгер Фред (Denger Fred) 16
Мы приказываем вам надеяться (Wir heissen euch hoffen) 16
Деснос Р. 119
Дессау Пауль (Dessau Paul) 433
Джойс Д. 275
Диккенс Ч. 56
Дирзен Инга (Diersen Inge) 488
Этюды об Анне Зегерс (Seghers-Studien) 488
Дирш Манфред (Diersch Manfred) 492
Добролюбов Н. А. 144
Донелайтис К. 391, 392
Достоевский Ф. М. 326, 462
Дренков Рената (Drenkow Renate) 5
Дудов Златан (Dudow Slatan) 69, 192
Капитан из Кёльна (Der Hauptmann von Köln). Совм. с М. Чесно-Хеллем и Х. Кейшем 192
Дымшиц А. Л. 4, 11, 144, 483
Дырлих Бенедикт (Dyrlich Benedikt) 454
Зеленые поцелуи (Zelene hubki) 454
Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht) 113

Ендришик Манфред (Jendryschik Manfred) 236, 507
Есенин С. А. 380

Жан-Поль (Jean Paul, наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 344, 345
Жданникова Л. С. 67
Железнов П. И. 130, 143, 160

Заболоцкий Н. А. 378, 389
Зак Эдуард (Zak Eduard) 486
Заковский Гельмут (Sakowski Helmut) 107, 231, 285, 346—353, 404
Бумажный флот во время каникул (Die Ferienflotte aus Papier) 352
Встреча с Эльзой (Begegnung mit Else) 352
Даниэль Друскат (Daniel Druskat) 499
Два центра легкости (Zwei Zentner Leichtigkeit) 351, 352
Дороги странствий (Wege übers Land) 236, 350—351, 353
Женские ссоры и хитрости любви (Weiberzwist und Liebeslist) 192, 348
Женщина приходит в деревню (Eine Frau kommt ins Dorf) 348
Заговорщики (Die Verschworenen) 353
Как оплачивались размышления (Wie sich das Nachdenken ausgezahlt hat) 346, 352
Камни на дороге (Steine im Weg) 197, 346, 348, 349, 350
Лето в Хейдкау (Sommer in Heidkau) 346, 349, 350
Монолог старой продавщицы газет (Monolog einer alten Zeitungsfrau) 352
Пила в Лангенмоере (Die Säge im Langenmoor). Совм. с Г. Мюнхебергом 348
Плохие времена для мышей (Schlechte Zeiten für Mäuse) 352
Потерянная земля (Verlorenes Land) 348
Приговор (Das Urteil) 351
Приданое (Die Aussteuer) 352
Решение Ганны Глауда (Die Entscheidung der Hanne Glauda) 351
Решение Лены Маттке (Die Entscheidung der Lene Mattke) 197, 346, 348, 350, 351
Хоп, Зигрид! (Hop, Sigrid!) 352
Закс Нелли (Sachs Nelly) 15
Заломон Хорст (Salomon Horst) 404, 410—411
Кошачье золото (Katzengold) 410, 411
Шалопай (Der Lorbass) 410, 411
Зандберг Герберт (Sandberg Herbert) 261
Зауэр Гюнтер (Sauer Günther) 16
Сигнал — Сталинград (Signal Stalingrad) 16
Зеварт Карл (Sewart Karl) 236
Зеегер Бернгард (Seeger Bernhard) 346, 348, 354—360, 504
Буря из бамбуковых хижин (Sturm aus Bambushütten) 354, 355
Ганнес Тростберг (Hannes Trostberg) 358
Миллионное царство и ломаный грош (Millionenreich und Hellerstück) 29, 354
Осенний дым (Herbstrauch) 30, 231, 350, 356
Папаша Батти снова поет (Vater Batti singt wieder) 358, 359, 504
Пути человеческие (Menschenwege) 359, 360, 504
Там, где кружит ястреб (Wo der Habicht schiesst) 355
Хлеб (Brot) 354
Зегерс Анна (Seghers Anna, наст. имя Нетти Радвани, урожд. Рейлинг) 3, 5, 7, 10, 11, 14, 20, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 47, 73, 80, 82, 88, 173, 236, 241—267, 328, 333, 351, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 490, 492, 509
Агата Швейгерт (Agathe Schweigert) 253
Возвращение (Die Rückkehr) 23, 248
Возвращение сгинувшего племени (Die Heimkehr des verlorenen Volkes) 254
Восстание рыбаков (Aufstand der Fischer von St. Barbara) 251, 266
Встреча (Wiedersehen) 253
Встреча в пути (Die Reisebegegnung) 262, 263, 505, 507
Дар Туомаса (Tuomas beschenkt die Halbinsel Sorsa) 254
Дети (Die Kinder) 247
Доверие (Das Vertrauen) 237, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 489

И снова встреча (Wiederbegegnung) 264, 265, 496
Истории о нынешнем и минувшем (Geschichten von heute und gestern) 473
Каменный век (Steinzeit) 264, 496
Карибские рассказы (Karibische Geschichten) 252, 266
Корабль аргонавтов (Das Argonautenschiff) 254, 264
Крисанта (Crisanta) 247
Линия (Die Linie) 247
Мертвые остаются молодыми (Die Toten bleiben jung) 20, 241, 242—247, 248, 249, 250, 251, 257, 259, 333, 462
Мир (Der Friede) 248, 249
Мирные истории (Friedensgeschichten) 29
На Гваделупу вернулось рабство (Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe) 20, 252
Настоящий синий цвет (Das wirkliche Blau) 236, 254
О глубине и широте в литературе (Die Tiefe und Breite in der Literatur) 36, 260, 361
О художественном произведении и действительности (Über Kunstwerk und Wirklichkeit) 10, 259
Освобождение (Die Rettung) 242
Первый шаг (Der erste Schritt) 29, 247, 248
Поединок (Das Duell) 253
Предания о неземных пришельцах (Sagen von Unirdischen) 262,500,507
Прекраснейшее из сказаний о разбойнике Войноке (Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok) 254
Прогулка мертвых девушек (Der Ausflug der toten Mädchen) 252, 253, 261, 263, 265
Проводник (Der Führer) 253, 254
Пророк (Der Prophet) 253
Процесс Жанны Д'Арк в Руане в 1431 году (Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431) 248
Путь через февраль (Der Weg durch den Februar) 251
Решение (Die Enstscheidung) 35, 237, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 264, 329
Саботажники (Die Saboteure) 249
Свадьба на Гаити (Die Hochzeit von Haiti) 20, 247, 252
Свет на виселице (Das Licht auf dem Galgen) 252
Седьмой крест (Das siebte Kreuz) 10, 86, 100, 241, 246, 248, 249, 251, 252, 262, 263, 483
Сила слабых (Die Kraft der Schwachen) 252, 253, 254, 266
Сказания об Артемиде (Sagen von Artemis) 254
Советские люди (Sowjetmenschen) 247
Сорок лет Маргареты Вольф (Vierzig Jahre der Margarete Wolf) 249
Спутники (Die Gefährten) 247, 251
Странные встречи (Sonderbare Begegnungen) 261, 262, 264, 266, 281
Суси (Susi) 253
Транзит (Transit) 258, 261
Три дерева (Die drei Bäume) 254
Три женщины с Гаити (Drei Frauen aus Haiti) 266
Тростинка (Das Schilfrohr) 253
Улей (Der Bienenstock) 247, 248
Человек и его имя (Der Mann und sein Name) 248, 249, 253
Через океан. История одной любви (Überfahrt. Eine Liebesgeschichte) 236, 261, 262, 266, 496, 506
Хлеб и соль (Brot und Salz) 249
Явка (Der Treffpunkt) 262, 263, 501
Зейлер Андрей (Zejler Handrij) 443, 450, 451
Зельбман Фритц (Selbmann Fritz) 490, 500
Альтернатива, баланс, кредо (Alternative, Bilanz, Credo. Versuch einer Selbstdarstellung) 236
Зингерман Б. И. 201
Зитте Вилли (Sitte Willi) 368
Золя Э. 46, 47, 166
Жерминаль 166
Зощенко М. М. 394

Ибсен Г. 413
Иванд Ганс (Iwand Hans) 382
Ивашкевич Я. 247
Хвала и слава 247
Изелт Рихард (Iselt Richard) 443
Битва в сербской корчме (Bitwa w serbskij korčmje) 443
Из вороха воспоминаний (Z brjemješka dopomnjenkow) 443
Ильберг Вернер (Ilberg Werner) 486
Иобст Герберт (Jobst Herbert) 32, 33
Бродяга (Der Vagabund) 33
Воспитанник (Der Zögling) 33
Подкидыш (Der Findling) 32, 33
Йожеф А. 185, 299, 424
Йохо Вольфган (Joho Wolfgang) 17, 28, 33, 238
Встреча одноклассников (Das Klassentreffen) 238
Каштан (Die Kastanie) 238
Поворотный пункт (Die Wendemarke) 33
Путь из одиночества (Der Weg aus der Einsamkeit) 33
Исаева А. 115
Исаковский М. В. 11

Казак Герман (Kasack Hermann) 12
Город за рекой (Die Stadt hinter dem Strom) 12
Кайзер Георг (Kaiser Georg) 14
Кайл Алекс (Шандор Эк) (Keil Alex — Sándor Ék) 468

Калау Гейнц (Kahlau Heinz) 122, 123, 146, 236, 369, 373, 379, 380, 381, 388, 505
Поток вещей (Der Fluss der Dinge) 381
Проба (Probe) 381
Просьба (Bitte) 123
Ты. Стихи о любви (Du. Liebesgedichte) 505
Кальдерон де ля Барка П. 429
Камницер Гейнц (Kamnitzer Heinz) 46
Камю А. 12
Кант Герман (Kant Hermann) 5, 230, 231, 232, 233, 234, 285—298, 359, 489, 490, 493, 496, 503, 504, 508
Актовый зал (Die Aula) 231, 232, 234, 285, 288, 289—292, 294, 489, 493, 503
Выходные данные (Das Impressum) 280, 285, 291, 292, 293, 294, 295, 489, 490, 496
Золото (Gold) 288
Местопребывание (Остановка в пути) (Der Aufenthalt) 285, 293, 294, 295, 297, 298, 496, 503
Нарушение (Die Übertretung) 285, 293, 294, 295
Немного о южных морях (Ein bisschen Südsee) 285, 286
Ржавчина (Schüttelrost) 294
Кант Иммануил (Kant Immanuel) 211, 212, 382
Кант Уве (Kant Uwe) 236, 475, 507
Милая долгая неделя (Die liebe lange Woche) 475
Праздник в классе (Das Klassenfest) 475
Карау Гизела (Karau Gisela) 476
Тогда я стану журавлем (Dann werde ich ein Kranich sein) 473
Кароссa Ганс (Carossa Hans) 121
Катаев В. П. 12
Кауфман Ганс (Kaufmann Hans) 488, 492
Бертольт Брехт. Историческая драма и пьеса-парабола (Bertolt Brecht — Geschichtsdrama und Parabelstück) 488
Ожидание и предложение (Erwartung und Angebot). Совм. с Е. Кауфман 492
Кауфман Ева (Kaufmann Eva) 492
Кафка Франц (Kafka Franz) 176, 263, 274, 334, 505
Кейш Хенрик (Keisch Henryk) 192
Келер Эрих (Köhler Erich) 29, 508
За горами (Hinter den Bergen) 508
Жаба, или Штуковина под шляпой (Der Krott oder Das Ding unterm Hut) 508
Чертова мельница (Die Teufelsmühle) 29
Келлер Готтфрид (Keller Gottfried) 347
Келлерман Бернгард (Kellermann Bernhard) 7, 10, 11, 16, 63—68
Братья Шелленберг (Die Brüder Schellenberg) 64, 66
Голубая лента (Das blaue Band) 64, 65, 67
Девятое ноября (Der neunte November) 63, 64, 67
Город Анатоль (Die Stadt Anatol) 64, 65, 67
Замечательный писатель (Ein Meistererzähler) 67
Мы, писатели ГДР (Wir Schriftsteller in der DDR) 67
Песнь дружбы (Lied der Freundschaft) 66
Писатель и его миссия (Der Schriftsteller und seine Mission) 67
Пляска смерти (Totentanz) 16, 63, 64, 65, 66, 67
Роман или драма? (Roman oder Drama?) 67
Туннель (Der Tunnel) 64, 65, 68
Что нам делать? (Was sollen wir tun?) 66
Кендлер Клаус (Kändler Klaus) 492
Керндль Райнер (Kerndl Rainer) 404, 407, 408, 505
Его дети (Seine Kinder) 407
Когда придет Эрлихер? (Wann kommt Ehrlicher?) 408, 505
Мятежник, которого предали (Der verratene Rebell) 408
Речь в защиту ищущих (Ein Plädoyer für die Suchenden) 408
Тень девушки (Schatten eines Mädchens) 407
Удивительное путешествие Алоиса Фингерлейна (Die seltsame Reise des Alois Fingerlein) 408
Я встретил девушку (Ich bin einem Mädchen begegnet) 408, 409
Кернер-Шрадер Пауль (Körner-Schrader Paul, наст. имя Карл Шрадер 29
Хлеб для большого стола (Brot für den grossen Tisch) 29
Кестнер Эрих (Kästner Erich) 15
Киплинг Р. 46
Киппхард Гейнар (Kipphardt Heinar) 192, 193, 413
Возвышение Алоиса Пионтека (Der staunenswerte Aufstieg des Alois Piontek) 192, 193
Дело Роберта Оппенгеймера (In Sachen J. Robert Oppenheimer) 193
Жёль Бранд (Joel Brand) 193
Срочно требуется Шекспир (Shakespeare dringend gesucht) 192
Стулья господина Шмиля (Die Stühle des Herrn Szmil) 193
Кирсанов С. И. 169
Кирш Райнер (Kirsch Rainer) 231, 371, 376, 379, 380
Ленин в 1918 году (Lenin 1918) 380
Кислинг Вольфганг (Kiessling Wolfgang) 492
Свободная Германия в Мексике (Alemania Libre in Mexico) 492
Киш Эгон Эрвин (Kisch Egon Erwin) 74, 76, 79, 81, 82, 83, 89, 146, 483

Клаудиус Эдуард (Claudius Eduard, наст. имя Эдуард Шмидт) 11, 28, 29, 30, 31, 187, 195, 221, 436, 483, 500
Беспокойные годы (Ruhelose Jahre) 239
Зеленые оливы и голые горы (Grüne Oliven und nackte Berge) 483
О тех, кто с нами (Menschen an unserer Seite) 29, 30, 31, 187, 195, 436
О трудном начале (Vom schweren Anfang) 28, 187, 195, 221
Клебер Курт (Kläber Kurt, псевд. Курт Хельд) 106, 466
Клее Пауль (Klee Paul) 395
Клейнейдам Хорст (Kleineidam Horst) 404, 407, 411
О титанах и людях (Von Riesen und Menschen) 411
Шмидт-миллионер (Der Millionenschmidt) 411
Клейст Генрих фон (Kleist Heinrich von) 77, 78, 83, 248, 302, 430, 433, 434
Амфитрион (Amphitryon) 430
Клемке Вернер (Klemke Werner) 468
Клемперер Виктор (Klemperer Victor) 485
Клингер Фридрих Максимилиан (Klinger Friedrich Maximilian) 434
Клопшток Фридрих Готтлиб (Klopstock Friedrich Gottlieb) 119, 124, 211, 379, 387, 388, 396
Весенний праздник (Die Frülingsfeier) 387
Они, а не мы (Sie und nicht wir) 379
Клюшник Н. В. 306
Кляйн Альфред (Klein Alfred) 492
Кмеч Павол (Kmjeć Pawoł) 444, 445
За столом с прокаженным (Z wusadnym za blidom) 444
Кнаппе Иоахим (Knappe Joachim) 230, 238, 489
Береза там, наверху (Die Birke da oben) 502
Моя безымянная земля (Mein namenloses Land) 238, 489
Книпович Е. Ф. 303, 341, 402
Козел Зигмар (Kozel Sigmar) 449
Кола Кирил (Kola Cyril) 444, 456
Визит родственников (Woput pola přiwuznych) 456
Когда опускается туман (Hdyž pada mła) 456
Роза (Róža) 444
Кольвиц Кете (Kollwitz Käthe) 89
Кольмар Гертруда (Kolmar Gertrud) 376, 388
Кольхаазе Вольфганг (Kohlhaase Wolfgang) 236
Копловиц Ян (Koplowitz Jan) 30
Жить без любви невозможно (Es geht nicht ohne Liebe) 30
Корн Вильмос (Korn Vilmos) 473
Корн Ильзе (Korn Ilse) 473
Мавр и лондонские вороны (Mohr und die Raben von London). Совм. с В. Корном 473
Корнилов В. 375
Кох Ганс (Koch Hans) 5, 320, 488, 489, 490
Вклад Франца Меринга в марксистскую теорию литературы (Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie) 489
Маркс, Энгельс, Ленин: о культуре, эстетике, литературе (Marx, Engels, Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur) 489
Марксизм и эстетика (Marxismus und Ästhetik) 488, 489
Наше литературное общество. Критика и полемика (Unsere Literaturgesellschaft. Kritik und Polemik) 489
Кох Юрий (Koch Jurij) 444, 447, 449, 452, 453, 456
Вопросы Андрия Зейлера (Prašenja Handrija Zejlerja) 453
Грош за Терезин (Najgroš za Terezín) 453
Еврейка Хана (Židowka Hana) 444, 456
Между семью мостами (Mjez sydom mostami) 447, 456
Последний экзамен (Poslednje pruwowanje) 456
Соседи (Susodźa) 453
Старый и новый почтальон (Stary a nowy listonoš) 453
Уличный концерт (Nadróžny końcert) 452
Франциска, или Прощание с мостами (Franziska oder Abschied von der Landschaft der Brücken) 447
Цветовод (Kwětkar) 453
Кохан Гюнтер (Kochan Günter) 368
Кравжа Юрий (Krawža Jurij — Krause Georg) 449
Генерал-председатель (General-přesdsyda) 449
Голубые письма (Módre listy) 448
Конец сказки (Bajka so kónči) 448
Кравц Кчещан (Krawc Křesćan) 449
Белорусские впечатления (Beloruske impresije) 449
Сжигание пырея (Pyrpalenje) 449
Краус Вернер (Krauss Werner) 485
История литературы как историческая задача (Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag) 485
Краус Карл (Kraus Karl) 145
Кремер Фриц (Cremer Fritz) 89
Кренц Курт (Krjenc Kurt) 446
Ян — роман ищущего (Jan — roman pytaceho člowjeka) 446
Кречмар Харальд (Kretzschmar Harald) 464
Крупская Н. К. 470
Кручковский Л. 11
Крушель Герхард (Kruschel Gerhard) 88
Куба (Kuba, наст. имя Курт Бартель) 21, 22, 23, 69, 118, 119, 125, 146, 148, 166—175, 231, 369, 376

Богемская весна (Böhmischer Frühling) 168
Богемская Мария (Böhmische Marie) 168
Бранденбургский сталелитейный (Grundsteinlegung Stahlwerk Brandenburg) 23, 172
Будут говорить про наши дни потомки (Sagen wird man über unsere Tage) 172, 173
Ведьмы (Hexen) 172
Воззвание (Aufruf) 168
Вселенский гимн (Weltliche Hymne) 119
Дворцы и хижины (Schlösser und Katen) 172
Искусство-зеркало (Im Spiegel unserer Zeit) 172
Клаус Штёртебекер (Klaus Störtebeker) 173, 174, 175
Колокол святого Витта (Die Glocken von Sankt Veit) 168
Крестьянская война (Bauernkrieg) 173
Лагерное утро (Lagermorgen) 168
Мобилизация (Mobilisierung) 168
Мысли в полете (Gedanken im Fluge) 172
Мышиная баллада (Mäuseballade) 167
На дворе темнеет рано (Nun die Tage kürzer werden) 168
Над миром встал рассвет... (Weit dehnt der Morgen sich) 172
Не забудьте мою Траудель (Vergesst mir meine Traudel nicht) 172
Новый дом (Ja, Häuser baun) 172
Первое мая (Erster Mai) 168
Песнь созидания (Das Aufbaulied) 169
Песня горняков (Bergarbeiterlied) 168
Письмо из лагеря (Brief aus dem Lager) 168
План (Der Plan) 23, 172
Поэма о Человеке (Gedicht vom Menschen) 22, 119, 125, 166, 168, 170, 483
Приветствие чехам (Gruss an die Tschechen) 168
Фундамент (Fundament) 23, 172
terra incognita 174, 175, 408
Кубаш Юрий (Kubaš-Worklečan Jurij — Kubasch Georg) 449
Кубашец Мария (Kubašec Marja — Kubasch Maria) 443, 444, 447, 448
Амбар в поле (Polna brózéń) 443
Боший Сербин (Bosćij Serbin) 448
Ванда (Wanda) 444
Год больших пожаров (Lěto wulkich wohenjow) 447
Звезды над бездной (Hwězdy nad bjezdnom) 447
Могила в лужицком поле (Rov w serbskej holi) 443, 456
Кубш Герман Вернер (Kubsch Hermann Werner) 186, 187, 223
Первые шаги (Die ersten Schritte) 187
Кулешов А. А. 144
Кунерт Гюнтер (Kunert Günter) 122, 123, 369, 372, 373, 374, 375, 388, 508
Весть (Botschaft) 373
Зачем писать (Warum schreiben) 508
Незваный гость (Der ungebetene Gast) 369, 374
Куприн А. И. 442
Изумруд 442
Куприянов В. 21, 123, 379
Курелла Альфред (Kurella Alfred) 422, 484, 488, 492
На пути к Ленину (Unterwegs zu Lenin) 239, 405, 422, 473
Кучинский Юрген (Kuczynski Jürgen) 11, 76
Становление Ю. К. как коммуниста и ученого (Die Erziehung des J. K. zum Kommunisten und Wissenschaftler) 500
Кэлер Герман (Kähler Hermann) 348, 491
Холодная война критиков (Der kalte Krieg der Kritiker) 491
Кюне Эрих (Kühne Erich) 5
Кюхенмайстер Вера (Küchenmeister Wera) 471, 475
Город из шутки (Die Stadt aus Spass) 475
Они звали его Амиго (Sie nannten ihn Amigo). Совм. с К. Кюхенмайстером 471
Кюхенмайстер Клаус (Küchenmeister Claus) 471
Лаабс Иохен (Laabs Jochen) 381, 507
Лавренев Б. А. 229
Лазар Августа (Lazar Auguste) 466, 467, 468
Вейсензандский мост (Die Brücke von Weissensand) 467
Салли Блейштифт в Америке (Sally Bleistift in Amerika) 467, 468
Юра в шалаше Ленина (Jura in der Leninhütte) 467, 473
Ян на барже (Jan auf der Zille) 468
Лайнерт Ян (Lajnert Jan — Leinert Johann) 450
Ланге Ильзе (Lange Ilse) 46
Ланггессер Элизабет (Langgässer Elisabeth) 12
Неизгладимая печать (Das unauslöschliche Siegel) 12
Лангнер Мария (Langner Maria) 30
Сталь (Stahl) 30
Лангхоф Вольфганг (Langhoff Wolfgang) 11, 100
Болотные солдаты (Die Moorsoldaten) 100
Ласкер-Шюлер Эльза (Lasker-Schüler Else) 146, 393
Лассаль Фердинанд (Lassalle Ferdinand) 482
Франц фон Зикинген (Franz von Sikkingen) 482
Лафтон Ч. 198, 204, 205

Левик В. В. 117
Лейбниц Готфрид Вильгельм (Leibnitz Gottfried Wilhelm) 387
Леман Вильгельм (Lehmann Wilhelm) 15, 393
Леман Ральф-Юрген (Lehmann Ralf-Jürgen) 317
Ленау Николаус (Lenau Nikolaus, наст. имя Франц Нимбш Эдлер фон Штреленау) 154
Ленин В. И. 27, 63, 98, 108, 153, 160, 164, 171, 320, 380, 405, 422, 449, 467, 473, 482, 489, 500
Партийная организация и партийная литература 111
Ленц Якоб Михаэль Рейнгольд (Lenz Jakob Michael Reinhold) 208, 210—213, 327, 382, 434
Гувернер (Der Hofmeister) 208, 210—212
Леонардо да Винчи 135
Леонгард Рудольф (Leonhard Rudolf) 10, 21, 116, 117, 118, 183
Ангельские строфы (Angelische Strophen) 117
Берлин (Berlin) 118
Заложники (Die Geiseln) 10
Наша республика (Unsere Republik. Aufsätze und Gedichte) 118
Сонеты о Спартаке (Spartakus-Sonette) 117
Лерке Оскар (Loerke Oskar)
Лермонтов М. Ю. 57, 144
Демон 144
Лесков Н. С. 394
Лескошек Аксл (Leskoschek Axl) 79
Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gothold Ephraim) 13, 14, 113, 135, 228, 424, 346
Натан Мудрый (Nathan der Weise) 13
Либкнехт Карл (Liebknecht Karl) 23, 95, 142, 183, 240
Либш Герат (Libš Gerat) 454
Линдеман Вернер (Lindemann Werner) Прогулка по Вулькенциену (Durch Wulkenziehen spaziert) 472
Лирман Бодо (Liermann Bodo) 236
Ломмер Хорст (Lommer Horst) 15
Тысячелетний рейх (Das Tausendjährige Reich) 15
Лондон Д. 46
Лорбеер Ганс (Lorbeer Hans) 21, 30, 34, 116, 117
Мятежники из Виттенберга (Die Rebellen von Wittenberg) 34
Семерка — хорошее число (Die Sieben ist eine gute Zahl) 30
Лоренц Кито (Lorenc Kito) 452, 453, 454
Записки бригады 1959 г. (Zapiski z brigadowanja. 1959) 453
Землеустройство (Flurbereinigung) 454
Ключи и дороги (Kluče a puče) 454
Моя профессия — стихотворение (Moje powolanske wuznaće) 453
Новые времена, новые свадьбы (Nowe časy — nowe kwasy) 453
Путешествие в страну поэтов (Wulět do kraja basnikow) 453
Струга (Struga) 453
Струга — образы нашего края (Struga. Wobrazý našeje krajiny) 453
Требин — Слепо — Милораз (Trjebin—Slepo — Miloraz) 453
Лоренц-Залесский Якуб (Lorenc-Zaleski Jakub) 452
Остров забытых (Kupa zabytych) 452
Лорка Ф. Г. 11, 80
Луговской В. А. 114
Лукач Д. 60, 485, 488, 492
Люксембург Роза (Luxemburg Rosa) 23, 95, 183, 386, 473
Лютер Мартин (Luther Martin) 225

Майер Гельмут (Meyer Helmut) 473, 487, 488
Франциска и студент из Трира (Franziska und der Student aus Trier) 473
Майнк Вилли (Meinck Willi) 466, 468, 469, 470
Гибель воинов-ягуаров (Der Untergang der Jaguarkrieger) 470
Сальви Пять, или Порванная нить (Salvi Fünf oder Der zerrissene Faden) 470
Удивительные приключения Марко Поло (Die seltsamen Abenteuer des Marco Polo) 469, 470
Удивительные путешествия Марко Поло (Die seltsamen Reisen des Marco Polo) 469, 470
Хатифа (Hatifa) 469
Макаренко А. С. 11
Малинк Петр (Malink Pětr — Mahling Peter) 445, 456
Две горстки песка (Dwě horšći pěska) 455
Ночной пациент (Nócny pacient) 456
Ответ (Wotmołwa) 456
Просьба о помиловании (Wotprošenje) 455
Ян Гус (Rebel Jan Ćuška) 455
Мандельштам О. Э. 380
Манн Генрих (Mann Heinrich) 3, 14, 18, 47, 80, 145, 253, 260, 299, 329, 338, 364, 462, 483
Верноподданный (Der Untertan) 192
Дыхание (Der Atem) 18
Прием в свете (Empfang bei der Welt) 18
Манн Томас (Mann Thomas) 3, 10, 17, 18, 19, 29, 31, 45, 47, 89, 248, 253, 260, 275, 302
Возникновение «Доктора Фауста». Роман одного романа (Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans) 18
Германия и немцы (Deutschland und die Deutschen) 18

Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом (Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde) 19, 275
Марк Франц (Marc Franz) 393, 395
Маркс Карл 113, 160, 171, 184, 224, 237, 317, 320, 370, 473, 482, 489
Марло К. 414
Мархвица Ганс (Marchwitza Hans) 33, 34, 268, 487
Возвращение Кумиаков (Die Heimkehr der Kumiaks) 33
Кумиаки (Die Kumiaks) 33
Кумиаки и их дети (Die Kumiaks und ihre Kinder) 33
Чугун (Roheisen) 487
Марцинкявичюс Ю. М. 384
Маршак С. Я. 374
Мастерс Э. Л. 123, 376
Антология Спун-Ривер 123
Матисс А. 393
Матуше Альфред (Matusche Alfred) 411, 412
Ван Гог (Van Gogh) 411, 412
Голая трава (Nacktes Gras) 411
Деревенская улица (Die Dorfstrasse) 411
Мыс тревоги (Kap der Unruhe) 411, 412
Пасмурный человек (Der Regenwettermann) 411
Песня моей дороги (Das Lied meines Weges) 411, 412
Маурер Георг (Maurer Georg) 5, 15, 113, 114, 124, 157—165, 231, 369, 370, 371, 387, 495
Автопортрет (Selbstbildnis) 152, 161, 370, 371
Агрессия (Agression) 163
Беседы (Gespräche) 163, 370
Бракосочетание морей (Hochzeit der Meere) 161, 164
В полдень (Mittags) 159
Вариации (Variationen) 163, 164, 370
Вечные голоса (Ewige Stimmen) 158
Гимны (Hymnen) 158
Закат солнца (Sonnenuntergang) 159
Зелень травы (Grasgrün) 159
Изведанный мир (Erfahrene Welt) 164, 495
Исповедь (Bekenntnis) 160
Красный октябрь (Roter Oktober) 164
Круговорот (Stromkreis) 163, 164
Лютер в монастыре (Luther im Kloster) 158
Мартовский воздух (Märzenluft) 158
Мартовский пейзаж (Märzlandschaft) 158, 159
Мёрике (Mörike) 162
Мир в лирике (Welt in der Lyrik) 165
Мысли любви (Gedanken der Liebe) 162
Начало пути (Aufbruch) 160
Наше достояние (Das Unsere) 162, 163
Недра (Tiefe der Erde) 161
Новое слово (Das neue Wort) 160
Образы любви (Gestalten der Liebe) 162, 370
Освобождение (Befreiung) 158, 159
Песни времени (Gesänge der Zeit) 158
Плавка (Schmelze) 161
Похвала Венере (Lob der Venus) 162
Поэт и его время (Der Dichter und seine Zeit) 165
Поэт и материя (Dichter und Materie) 163, 370
Поэтическое путешествие (Poetische Reise) 160
Противоположность (Widerspiel) 164
Путешествие по республике (Reise durch die Republik) 160
Разговор с крестьянином с Юга (Gespräch mit einem Bauern aus dem Süden) 164
Разговор с миром (Gespräch mit der Welt) 164
Разговор с моим искусством (Gespräch mit meiner Kunst) 164
Разговор с моим телом (Gespräch mit meinem Leib) 164
Революционные этюды (Revolutionsskizzen) 164, 500
Реки (Flüsse) 161
Родина велит не забывать (Mahnende Heimat) 161
Сознание (Bewusstsein) 158, 370
Стихии (Die Elemente) 161
Страсти Христовы (Passion) 158
Трехстрофное (Dreistrophig) 159
Трехстрофный календарь (Dreistrophenkalender) 124, 158, 159, 160
Трудящиеся (Die Schaffenden) 158
Человек (Der Mensch) 158
Эссе I (Essay I) 165
Эссе II (Essay II) 165
Эфир (Äther) 161
42 сонета (42 Sonette) 160, 164
Dichtung ist deine Welt 157, 163, 164
Маяковский В. В. 11, 74, 118, 119, 144, 153, 154, 171, 176, 178, 326, 374, 378, 417, 420, 484
Мистерия Буфф 420
Мейер-Рей Ингеборг (Meyer-Rey Ingeborg) 468
Меккель Кристоф (Meckel Christopf) 388
Мельхерт Руло (Melchert Rulo) 295
Мёрике Эдуард (Mörike Eduard) 70, 121, 155, 160, 162
Моцарт на пути в Прагу (Mozart auf der Reise nach Prag) 155
Мериме П. 57, 183
Меринг Вальтер (Mehring Walter) 15
Меринг Франц (Mehring Franz) 482, 485
Легенда о Лессинге (Lessing-Legende) 482, 485

Мерчинк Юрий (Měrćink Jurij) 445
Когда удирают черти (Hdyž čerty ćěkaja) 445
Микель Карл (Mickel Karl) 231, 369, 370, 371, 372, 376, 379, 380
Железный век (Eisenzeit) 498
Моя новая жизнь (Vita nova mea) 380
Хвала и брань (Lobverse und Beschimpfungen) 380
Эпитафия партизану (Epitaph für einen Partisanen) 380
Микушевич В. 376
Минетти Г. Г. 53
Мирабо О. Г. Р. 392
Миттенцвай Вернер (Mittenzwei Werner) 226, 490, 492
От «Мероприятия» к «Жизни Галилея» (Bertolt Brecht. Von der «Massnahme» zu «Leben des Galilei») 492
Отношение Брехта к традиции (Brechts Verhältnis zur Tradition) 492
Мицкевич А. 155, 156
Ода к юности 452
Млынк Юрий (Młynk Jurij) 450, 451—452
К светлому времени (Do swětła) 451
Сердце, природа, мир (Wutroba a přiroda a swět) 451
Симфония реки Шпрее (Sinfonija Sprewje) 451
Что я люблю (Štož lubuju) 451
Эпилог (Epilog) 451, 452
Млынкова Мария (Młynkowa Marja — Möller Maria) 445, 446, 448
Василек и красный мак (Kostrjanc a čerwjeny mak) 446, 448
Дни на чужбине (Dny w dalinje) 445, 446
Мольер Ж.-Б. 208
Дон Жуан 208
Мор Арно (Mohr Arno) 207
Моргенштерн Кристиан (Morgenstern Christian) 452
Песни висельника (Galgenlieder) 452
Моргнер Ирмтрауд (Morgner Irmtraud) 505, 508
Жизнь и приключения трубадурши Беатрис, рассказанные ее наперсницей Лаурой (Leben und Abenteuer der Troubadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura) 505, 508
Мотылева Т. Л. 47
Мундшток Карл (Mundstock Karl) 30, 33, 34, 303
До последнего солдата (Bis zum letzten Mann) 33
Светлые ночи (Helle Nächte) 30
Солнце в полуночи (Sonne in der Mitternacht) 34
Муравьев В. С. 7
Мэтциг Курт (Maetzig Kurt) 53, 110
Мюзам Эрих (Mühsam Erich) 45
Мюллер Инга (Müller Inge) 195, 406, 436
Мюллер Хайнер (Müller Heiner) 122, 123, 194, 195, 370, 404, 406
Битва (Die Schlacht) 437
Выскочка (Der Lohndrücker). Совм. с И. Мюллер 187, 194, 195, 433, 436
Геракл 2, или Дракон (Herakles 2 oder die Hydra) 439
Геракл 5 (Herakles 5) 433, 438
Гораций (Der Horatier) 433
Горизонты (Horizonte). Сов. с Г. Винтерлихом 406, 413, 414, 433
Десять дней, которые потрясли мир (10 Tage, die die Welt erschütterten). Совм. с Х. Мюллер-Шталем 194
Женская комедия (Weiberkomödie) 406, 433, 436
Крестьяне (Die Bauern) 433, 436
Ланселот (Lancelot) 433
Макбет (Macbeth) 433
Поправка к плану (Die Korrektur). Совм. с И. Мюллер 195, 434, 436
Стройка (Der Bau) 406, 433, 436, 437, 438
Трактор (Traktor) 437
Тиран Эдип (Ödipus Tyrann) 406, 433
Филоктет (Philoktet) 406, 433, 436, 437, 438
Цемент (Zement) 433, 436, 438, 439
Мюллер-Шталь Хаген (Müller-Stahl Hagen) 194
Мюнхеберг Ганс (Müncheberg Hans) 348
Мюнцер Томас (Müntzer Thomas) 386

Навка Антон (Nawka Anton) 445
С фальшивой лопатой (Pod wopačnej lopaču) 445
С фальшивым ружьем (Pod wopačnej flintu) 445
Навка Михал (Nawka Michal) 450
Нагель Отто (Nagel Otto) 66
Науман Манфред (Naumann Manfred) 492, 493
Нахбар Герберт (Nachbar Herbert) 233, 348, 351, 409, 498, 501
Дом под дождем (Haus unterm Regen) 233
Дорога на Самоа (Weg nach Samoa) 498
Свадьба на Леннекене (Die Hochzeit von Länneken) 409
Темная звезда (Ein dunkler Stern) 501
Нейман С.-К. 154
Нейхауз Вольфганг (Neuhaus Wolfgang) 34, 36, 303, 319, 367
Дневник одного бригадира (Tagebuch eines Brigadiers). Совм. с Г. Гланте 36
Украденная юность (Gestohlene Jugend) 34, 319
Незвал В. 118, 154
Некрасов Н. А. 144
Нелль Петер (Nell Peter, наст. имя Курт Хайнце) 28
Место стройки — ГДР (Bauplatz DDR) 28

Неруда П. 11, 119, 161, 185, 260, 378, 397, 401, 402, 495
Нибур Бертольд (Niebuhr Barthold) 295, 296
Николаева Г. Е. 362
Битва в пути 362
Николаевская Е. 121
Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) 128, 185
Новак Йозеф (Nowak Józef) 450, 451
Неделимое сердце (Njedźělena wutroba) 450
1945. Освобождение (Befreit 1945) 450
Новак-Нехорнский Мерчин (Nowak-Njechorński Měrćin — Nowak Martin) 443, 448, 449
Бывалый лужичанин (Serbski wšudźěbyl) 443
Записки Бобака (Zapiski Bobaka) 443
Мальчик, парень, почтальон (Hólčik, hólčec, listonoš) 449
Мастер Крабат (Mištr Krabat) 443
От вчера к завтра (Wot wčerawša na jutřiše) 443
Позднее лето в Болгарии (Bolharske podlěćo) 449
У подножия Памира и в Закавказье (Pod Pamirom a za Kawkazom) 449
Усатый Крепель и другие рассказы (Wusaty Krjepjel a druhe bajki) 443
Новалис (Novalis, наст. имя Фридрих фон Харденберг) 57
Новотный Иоахим (Nowotny Joachim) 230, 236, 351, 466, 475, 498, 501
Великан в раю (Der Riese im Paradies) 475
Воскресенье среди людей (Sonntag unter Leuten) 237, 498
Наводнение в деревне (Hochwasser im Dorf) 475
Некто по имени Робель (Ein gewisser Robel) 498
Охота в Каупице (Jagd in Kaupitz) 475
Нойман Карл (Neumann Karl) 471
Девочку звали Гезина... (Das Mädchen hiess Gesine...) 471
Франк (Frank) 471
Франк и Ирена (Frank und Irene) 471
Нойман Маргарете (Neumann Margarete) 30
Путь через поле (Der Weg über den Acker) 30
Нойч Эрик (Neutsch Erik) 36, 230, 231, 236, 351, 358, 361—368, 490, 493, 503
Биттерфельдские истории (Bitterfelder Geschichten) 36, 361, 367
В поисках Гатта (Auf der Suche nach Gatt) 280, 365, 502, 503
Вторая встреча (Die zweite Begegnung) 362
Дело Норы С. (Akte Nora S.) 364
Дни нашей жизни (Tage unseres Lebens) 236
Другие и я (Die anderen und ich) 364, 498
Искушение (Die Versuchung) 362
Испытание (Die Prüfung) 368
Карин Ленц (Karin Lenz) 368
Кожа или рубашка (Haut oder Hemd) 368, 413, 414
Мир на Востоке (Der Friede im Osten) 367, 502, 503
Пастух (Der Hirt) 364
Под дождем (Die Regengeschichte) 361, 362
Портрет одного художника (Porträt eines Malers) 368
Сенсация (Sensation) 362
След камней (Spur der Steine) 231, 232, 289, 362—364, 365, 366, 367, 406, 437, 489
Три дня нашей жизни (Drei Tage unseres Lebens) 364
Нолль Дитер (Noll Dieter) 28, 46, 96, 230, 234, 239, 285, 303, 311—318, 338, 339, 367
Дама Перлон и другие репортажи (Die Dame Perlon und andere Reportagen) 28, 311
Новое в старом (Neues vom lieben närrischen Nest) 311
Приключения Вернера Хольта (Die Abenteuer des Werner Holt) 234, 235, 311, 317, 318, 319, 338, 363
Солнце над водой (Sonne über den Seen) 311
Носсак Ганс Эрих (Nossack Hans Erich) 333, 366
Дело д'Артеза (Der Fall d'Arthez) 366

О'Кейси Ш. 417, 424
Островский А. Н. 417
Пучина 417
Островский Н. А. 11, 484
Как закалялась сталь 484
Отто Герберт (Otto Herbert) 34, 230, 238, 285, 297, 298, 303, 498
История с Марией (Die Sache mit Maria) 498
Ложь (Die Lüge) 34, 297, 298
Например, Йозеф (Zum Beispiel Josef) 238, 498
Оффенбах Ж. 405
Отеров С. А. 162, 371

Павленко П. А. 56
Паллус Вальтер (Pallus Walter) 5
Паниц Эберхард (Panitz Eberhard) 236, 238, 505
Несвятая София (Die unheilige Sophia) 505
Под деревьями дождь идет дважды (Unter den Bäumen regnet es zweimal) 238
Семь приключений Доньи Жуаниты (Die sieben Affären der Doña Juanita) 505
Панферов Ф. И. 362
Бруски 362
Парин А. В. 162
Паскаль Б. 132, 135

Пастернак Б. Л. 326, 380, 393
Пертен Ганс Ансельм (Perten Hanns Anselm) 174
Песталоцци Иоганн Генрих (Pestalozzi Johann Heinrich) 212
Петерсен Ян (Petersen Jan, наст. имя Ганс Швальм) 29, 483
Наша улица (Unsere Strasse) 483
Он писал это на песке (Er schrieb es in den Sand) 29
Петерсхаген Рудольф (Peterchagen Rudolf) 31
Пробуждение совести (Gewissen in Aufruhr) 31
Пех Кристиан (Pech Kristian) 496, 507
Пик Генри (Pick Henri) 103
Пик Вильгельм (Pieck Wilhelm) 12, 13, 27, 140, 200
Пиндар 179, 385, 388
Пискатор Эрвин (Piscator Erwin) 69, 194, 202
Плавиус Гейнц (Plavius Heinz) 464, 490
Платен Август фон (Platen August Graf von) 119, 179
Платонов А. П. 119, 179, 394
Пленцдорф Ульрих (Plenzdorf Ulrich) 334, 506, 507, 508
Новые страдания молодого В. (Die neuen Leiden des jungen W.) 334, 506
Пауль и Паула (Die Legende von Paul und Paula) 506
Пливье Теодор (Plievier Theodor) 15
Плудра Бенно (Pludra Benno) 96, 467, 468, 469, 471
Боцман на льдине (Bootsmann auf der Scholle) 471
В Виперсхагене кричат петухи (In Wiepershagen krähn die Hähne) 471
Лют Маттен и белая раковина (Lütt Matten und die weisse Muschel) 471
Мальчики из палатки 13 (Die Jungen von Zelt 13) 471
Мое путешествие в Сванетию (Wie ich nach Swanetien reisen wollte) 471
О медведе, который не мог больше спать (Vom Bären, der nicht mehr schlafen konnte) 471
Одна девочка, пять мальчиков и шесть тракторов (Ein Mädchen, fünf Jungen und sechs Traktoren) 471
Путешествие в Сундевит (Die Reise nach Sundevit) 471
Тамбари (Tambari) 471
Хайк и Пауль (Haik und Paul) 471
Шериф Тедди (Sheriff Teddy) 469, 471
Якоб ищет любовь (Jakob sucht Liebe) 471
Поленц Вильгельм (Polenz Wilhelm von) 347, 348
Поллачек Вальтер (Pollatschek Walther) 468
Строительная банда (Die Aufbauende) 468
Полюдов В. 357
Потье Э. 144
Прахт Эрвин (Pracht Erwin) 491
Прейслер Гельмут (Preissler Helmut) 122, 123, 124, 231, 372, 375, 376
Голоса живых (Stimmen der Lebenden) 376
Голоса еще не рожденных (Stimmen der Nachgeborenen) 376
Голоса мертвых (Stimmen der Toten) 123, 376
Летние стихи (Sommertexte) 376
Кто, если не мы! (Wer — wenn nicht wir!) 376
Фридгельм Глугер (Friedhelm Gluger) 123
Пристли Дж. 11
Пришвин М. М. 393, 394
Пруст М. 275
Пуйманова М. 247
Жизнь против смерти 247
Игра с огнем 247
Люди на перепутье 247
Пуришев Б. И. 225
Пушкин А. С. 56, 57, 135, 263
Пфейфер Ганс (Pfeiffer Hans) 189, 303
Праздник с фонариками (Laternenfest) 189

Раабе Вильгельм (Raabe Wilhelm) 248
Раджун Гюнтер (Radczun Günter) 473
Началось с ареста Антони (Es begann mit Antonis Verhaftung) 473
Радищев А. Н. 326, 392
Радысерб-Веля Ян (Radyserb-Wjela Jan) 443, 451
Райзман Ю. Я. 414
Райман Андреас (Reimann Andreas) 507
Райновский Вернер (Reinowski Werner) 30, 333
Маленькая голова (Der kleine Kopf) 30
Нетерпеливый (Der Ungeduldige) 30
Ратгауз Г. И. 113, 123, 124, 155, 180, 371, 377, 380, 385, 386, 438
Рау Генрих (Rau Heinrich) 473
Редекер Хорст (Redeker Horst) 490
Рейман Бригитта (Reimann Brigitte) 36, 230, 231, 233, 499, 506
Вступление в будни (Ankunft im Alltag) 36, 230
Сестра и братья (Die Geschwister) 231, 233
Франциска Линкерханд (Franziska Linkerhand) 499, 506
Рейн Гейнц (Rein Heinz) 17
Конец Берлина (Finale Berlin) 17
Рейнхардт Аннемари (Reinhard Annemarie) 30, 502
Бегство из Хоенвальдау (Flucht aus Hohenwaldau) 502

Прямо в лето (In den Sommer hinein) 30
Рейтер Фриц (Reuter Fritz) 70, 71, 72, 73, 346, 347
Без крова (Kein Hüsung) 71, 72
Рейхвальд Фред (Reichwald Fred) 147
Охотник за гектарами (Der Hektarjäger) 197
Риск Марии Диль (Das Wagnis der Maria Diehl) 197
Рейш Гюнтер (Reisch Günter) 422
Ремарк Эрих Мария (Remarque Erich Maria) 17, 18, 84, 253, 314
Время жить и время умирать (Zeit zu leben und Zeit zu sterben) 18
Искра жизни (Der Funke Leben) 18
На Западном фронте без перемен (Im Westen nichts Neues) 314
Триумфальная арка (Arc de Triomphe) 17, 18
Рембо А. 178, 179
Рембрандт Харменс ван Рейн 504
Ренн Людвиг (Renn Ludwig, наст. имя Арнольд Фит фон Гольсенау) 7, 10, 14, 28, 34, 90—97, 467, 470
Воин, ландскнехт, солдат (Krieger, Landsknecht und Soldat) 96
Война (Krieg) 90
Война без битвы (Krieg ohne Schlacht) 92
Воскресенье, 8 июля 1928 (Sonntag der 8. Juli 1928) 91
Выход (Ausweg) 91
Герниу и Арминий (Herniu und Armin) 94, 470
Герниу и слепой Азни (Herniu und der blinde Asni) 94, 470
Заказчик — рабочий класс (Auftraggeber: Arbeiterklasse) 92
Инфляция (Inflation) 90, 234
Испанская война (Der spanische Krieg) 92, 96
Истории из жизни индейцев майя (Geschichten von den Maja-Indianern) 90
Камило (Camilo. Eine ungewöhnliche Geschichte aus Kuba, von einem tapferen kleinen Jungen und seinem Grossvater) 470
Мои детство и юность (Meine Kindheit und Jugend) 90
Мой путь (Mein eigener Weg) 90
Морелия. Университетский город в Мексике (Morelia. Eine Universitätsstadt in Mexico) 90
На развалинах империи (Auf den Trümmern des Kaiserreichs) 95, 96, 470
Ноби (Nobi) 470
О старой и новой Румынии (Vom alten und neuen Rumänien) 92
Отчет (Rechenschaftsbericht) 91
Перед большими переменами (Vor grossen Wandlungen) 95, 96
Пешком на Восток (Zu Fuss zum Orient) 91
После войны (Nachkrieg) 90, 95
Трини (Trini) 93, 96, 467, 468, 470
Упадок дворянства (Adel im Untergang) 90, 483
Реннерт Юрген (Rennert Jürgen) 381, 507
Рерихт Карл-Герман (Roehricht Karl-Hermann) 504
Рефиш Ганс Йозе (Rehfisch Hans José) 189
По ту сторону страха (Jenseits der Angst) 189
Ривера Д. 89
Рид Д. 194
Десять дней, которые потрясли мир 194
Рилла Пауль (Rilla Paul) 30, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 492
Литература и Лют (Literatur und Lüth) 485
Рильке Райнер Мария (Rilke Rainer Maria) 125, 151, 154, 155, 158, 161, 162, 163, 371, 393
Дуинские элегии (Duineser Elegien) 162, 163, 371
Сонеты к Орфею (Die Sonette an Orpheus) 162
Часослов (Das Stundenbuch) 393
Рихтер Ганс (Richter Hans) 115, 154
Рихтер Гельмут (Richter Helmut) 505
Дело о разводе (Scheidungsprozess) 505
Рихтер Гёц Рудольф (Richter Götz Rudolf) 466, 468, 469
Барабаны свободы (Trommeln der Freiheit) 469
Восстание в диких горах (Aufstand in den wilden Bergen) 469
Найок, ловец жемчуга (Najok, der Perlentaucher) 469
Львы идут (Die Löwen kommen) 460
Пещера летучих дьяволов (Die Höhle der fliegenden Teufel) 469
Савв, продавец риса (Savvy, der Reis-Shopper) 469
Рихтер Труде (Richter Trude) 500
Памятная медаль (Die Plakette) 500
Родриан Фред (Rodrian Fred) 466, 468, 472
Кристина-ласточка (Die Schwalbenchristine) 472
Минни и корова Марикен (Minni und die Kuh Mariken) 472
Облако-овечка (Das Wolkenschaf) 472
Олень Генрих (Hirsch Heinrich) 472
Ракета из Руммельсбурга (Die Rakete von Rummelsburg) 472
Сказочная белая лошадь (Der Märchenschimmel) 472
Сходим-ка к Фридолину (Wir gehen mal zu Fridolin) 472
У нас нет льва (Wir haben keinen Löwen) 472
Розеггер Петер (Rosegger Peter) 347
Ромм М. И. 501

Рунер Вернер (Ruhner Werner) 77
Руссо А. 377
Руссо Ж.-Ж. 212
Рюкер Гюнтер (Rücker Günther) 504, 505, 506
Модель (Das Modell) 506
Портрет толстой женщины (Das Portrait einer dicken Frau) 504
Третий (Der Dritte). Совм. с Э. Гюнтером 505
Частная галерея (Private Galerie). Совм. с К.-Г. Рерихтом 504
Рюлике Кете (Rülicke-Weiler Käte) 187
Ганс Гарбе рассказывает (Hans Garbe erzählt) 187

Самарин Р. М. 4, 115, 363
Самойлов Д. С. 116
Сартр Ж.-П. 12
Седельник В. Д. 163, 164
Семенов Н. 452
Сен-Жон Перс 393
Симон Фриц (Siemon Fritz) 99
Симонов К. М. 176
(Simons Elisabeth) 492
О деятельности Союза пролетарско-революционных писателей (Tätigkeit des Bundes der proletarisch-revolutionären Schriftsteller) 492
Симонян Л. 363
Синг Дж. М. 424
Скала Ян (Skala Jan) 451
Скарлатти А. 184
Собко В. Н. 111
Сердце 111
Софокл 208, 209, 210, 437
Антигона 208, 210
Станиславский К. С. 200, 201, 202
Стахова Ангела (Stachowa Angela) 449
Алло, Казек! (Hallo, Kazek!) 449
Стеженский В. И. 4
Стриндберг А. 395
Сын служанки 395
Сучков Б. Л. 4, 52
Сухи Ян (Suchi Jan) 455
Он и она (Wón a wona) 455
Сэлинджер Дж. Д.
Над пропастью во ржи 506
Сэндберг К. 119

Тальхейм Ганс-Гюнтер (Thalheim Hans-Günther) 485
Танк М. 144
Тарковский А. А. 389
Твардовский А. Т. 11, 144, 374
За далью даль 374
Твен М. 409
Янки при дворе короля Артура 409
Тельман Эрнст (Thälmann Ernst) 109, 113, 142, 143, 449, 471, 473
Тецнер Лиза (Tetzner Lisa) 466
Тирсо де Молина 410
Ткачик Вильгельм (Tkaczyk Wilhelm) 21
Толлер Эрнст (Toller Ernst) 86
Пастор Галль (Pastor Hall) 86
Толстой Л. Н. 38, 57, 260, 442, 462, 482
Война и мир 38
Холстомер 442
Тома Людвиг (Thoma Ludwig) 253
Томас Д. 393
Тракль Георг (Trakl Georg) 154, 320, 393
Трегер Клаус (Träger Claus) 493
Трепте Курт (Trepte Curt) 218
Третьяков С. М. 229
Тураев С. В. 4
Тургенев И. С. 46
Турек Людвиг (Turek Ludwig) 34, 483
Рассказы пролетария (Ein Prolet erzählt) 483
Тухольский Курт (Tucholsky Kurt) 117, 154
Тынянов Ю. Н. 394
Гюрк Гарри (Thürk Harry) 30
Хозяева соли (Die Herren des Salzes) 30

Узе Бодо (Uhse Bodo) 7, 29, 79, 81—89, 482
В ритме конги (Im Rhythmus der Conga. Ein Kubanischer Sommer) 88
Воскресный сон в Аламеде (Sonntagsträumerei in der Alameda) 89
Лейтенант Бертрам (Leutnant Bertram) 81, 84—86, 87
Мост (Die Brücke) 87
Мы — сыновья (Wir Söhne) 81, 87
Наемник и солдат (Söldner und Soldat) 81, 82, 84, 87
Образы и проблемы (Gestalten und Probleme) 81, 82, 87, 89
Патриоты (Die Patrioten) 88
Первая битва (Die erste Schlacht) 86, 87
Святая Кунигунда на снегу (Die heilige Kunigunde im Schnee) 87
Уитмен У. 118, 178, 378
Уланд Людвиг (Uhland Ludwig) 178

Фадеев А. А. 11, 229
Фаллада Ганс (Fallada Hans, наст. имя Рудольф Дитцен) 16, 17, 63, 84, 467
Истории из Карапузии (Geschichten aus Murkelei) 467
Каждый умирает в одиночку (Jeder stirbt für sich allein) 16, 63
Федин К. А. 62, 265
Фейхтвангер Лион (Feuchtwanger Lion) 3, 14, 19, 27, 38, 41, 47, 62, 80, 97, 201, 220, 223, 322, 483
Гойя, или Тяжкий путь познания (Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis) 19
Лисы в винограднике (Die Füchse im Weinberg) 19

Фёлькель Паволь (Völkel Pawol) 448, 449
... И ваши дети будут сиротами (...a waše dźěći budu syroty) 448
Из дневника моего друга Ю. Хойнана (Z dźenika mjeho prěćela Jurija Chójnana) 449
Фёлькнер Бенно (Voelkner Benno) 30, 33, 348
Дни становятся светлее (Die Tage werden heller) 30
Крестьяне из Карвенбруха (Die Bauern von Karvenbruch) 30
Люди из Карвенбруха (Die Leute von Karvenbruch) 30
Фёрстер Виланд (Förster Wieland) 401
Фет А. А. 392
Фибих Клара (Viebig Clara) 347
Фиртель Мартин (Viertel Martin) 238
Санкт-Урбан (Sankt Urban) 238
Фишер Ганнес (Fischer Hannes) 422
Фишер Рудольф (Fischer Rudolf) 30
Мартин Хоон IV (Martin Hoop IV) 30
Флоровская О. 322
Флосс Рольф (Floss Rolf) 236
Фонтане Теодор (Fontane Theodor) 47, 341, 351, 409
Странствия по марке Бранденбург (Wanderungen durch die Mark Brandenburg) 351
Эффи Брист (Effi Briest) 341
Франк Леонгард (Frank Leonhard) 3, 253
Франко И. 144
Фрейд Зигмунд (Freud Sigmund) 43, 44
Фрейлиграт Фердинанд (Freiligrath Ferdinand) 117
Френкель Р. 159
Фридрих Герберт (Friedrich Herbert) 466, 471
Кристалл и ножи (Der Kristall und die Messer) 471
Фриз Фритц Рудольф (Fries Fritz Rudolf) 508
Воздушный корабль, или Биографические заметки к фантазиям моего деда (Das Luftschiff. Biografische Nachlässe zu den Fantasien meines Grossvaters) 508
Фриш Макс (Frisch Max) 291, 332, 463
Биография (Biographie) 332
Монток (Montauk) 291
Назову себя Гантенбайн (Mein Name sei Gantenbein) 332
Штиллер (Stiller) 463
homo faber 463
Фучик Ю. 445
Репортаж с петлей на шее 445
Фюман Франц (Fühman Franz) 28, 49, 96, 113, 119, 120, 121, 122, 125, 157, 234, 236, 285, 299—310, 351, 367, 369, 372, 373, 375, 472, 473, 492, 507, 508
Барлах в Гюстрове (Barlach in Güstrow) 309
Богемия у моря (Böhmen am Meer) 306, 307
В музее Лидице (Im Museum von Lidice) 125
В поисках волшебной пестрой птицы (Die Suche nach dem wunderbunten Vögelchen) 299, 472
Гвоздика Никоса (Die Nelke Nikos) 302, 306
Двадцать два дня, или Половина жизни (Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens) 281, 299, 304, 310, 496
Демагоги (Die Demagogen) 373
Деревянный конь (Das hölzerne Pferd) 473
Дома из старинных сказок (Märchenhäuser) 121
Еврейский автомобиль (Das Judenauto) 234, 304, 305, 306, 308, 309
Жонглер в кино (Der Jongleur im Kino oder Die Insel der Träume) 234, 300, 301
Забавный букварь зверей (Lustiges Tier-ABC) 299
Изгнание бабушки (Die Austreibung der Grossmutter) 300
Мальчик открывает сад (Das Kind entdeckt den Garten) 300, 373
Мой последний полет (Mein letzter Flug) 302
Направление сказок (Die Richtung der Märchen) 307
О Морице, который не хотел больше быть грязнулей (Vom Moritz, der kein Schmutzfink mehr sein wollte) 472
Однополчане (Kameraden) 33, 302, 303, 305, 308
Падающие тени (Stürzende Schatten) 303
Песнь о Нибелунгах (Das Nibelungenlied) 299, 473, 500
Подъемный кран и голубой Петер (Kabelkran und blauer Peter) 36, 307
Привидение. Из рассказов лейтенанта полиции К. (Spuk. Aus den Erzählungen des Polizeileutnants K.) 306
Прометей: битва титанов (Die Titanenschlacht) 299, 500
Прямо из вчерашнего дня (Von gestern gradeaus) 305
Путь в Сталинград (Die Fahrt nach Stalingrad) 33, 125, 152, 302, 304, 305, 307
Ребенок в цирке (Das Kind im Zirkus) 373
Рейнеке-лис (Reineke Fuchs) 299, 473
Суд божий (Das Gottesgericht) 303
Творение бессмертно (Aber die Schöpfung soll dauern) 306
Шекспировские сказки (Shakespeare-Märchen. Für Kinder erzählt) 473
Эдип-Царь (König Ödipus) 303, 308
Фюрнберг Луи (Fürnberg Louis) 7, 10, 21, 22, 28, 29, 74, 113, 114, 115, 116, 119, 146, 147, 156, 166, 369, 483
Ад, ненависть и любовь (Hölle, Hass und Liebe) 148, 483

Благодарность жизни (Dank ans Leben) 149
Брат Безымянный (Der Bruder Namenlos. Ein Leben in Versen) 22, 116, 125, 150—152
Вселенский гимн (Weltliche Hymne) 153
Встреча в Веймаре (Die Begegnung in Weimar) 148, 155
Вук (Vuk) 148
Год четырехлистного клевера (Das Jahr des vierblättrigen Klees) 147
Дивный закон (Das wunderbare Gesetz) 152
Дукская песня (Duxer Lied) 151
Из богемских рощ и лугов (Aus Böhmens Hain und Flur) 148
Из пропастей окаменевшего сердца (Aus den Abgründen des versteinerten Herzgebirges) 152
Испанская свадьба (Die spanische Hochzeit) 150
История болезни (Krankengeschichte) 148
Какие писатели нам нужны? (Was für Schriftsteller brauchen wir?) 147
Милый боже, умертви глупость (Du lieber Gott, ach lass dis Dummheit sterben) 152
Мой партийный билет (Mien Parteibuch) 152
Моя партия (Meine Partei) 153
Не нужно триумфов (O keinen Jubel) 149
Ничего прекрасней сердца нет (Nichts ist schöner als des Menschen Herz) 149
Новая жизнь (Das neue Leben) 146
Новелла о Моцарте (Mozart-Novelle) 148, 155
Ноябрьская кантата (Novemberkantate) 152
Отпуск (Der Urlaub) 148
Партия (Die Partei) 152
Песня о молодежи (Gesang von der Jugend) 152
Плакать легко (Weinen ist leicht) 149
После полуночи (Nach Mitternacht) 155
Праздник жизни (Das Fest des Lebens) 148
Родина, которую я всегда подразумевал (Heimat, die ich immer meinte) 152
Стеклозавод (Das Glaswerk) 148
Стихи для календаря (Kalendergedichte) 154
Странник, идущий навстречу утру (Wanderer in den Morgen) 152
Толстой и современность (Tolstoi und die Gegenwart) 147
У тебя ведь есть цель впереди (Du hasst ja ein Ziel vor den Augen) 146
Утро (Der Morgen) 150
Эль Шат (El Shatt) 22, 149
Эпилог (Epilog) 155
Я шел без конца (Endloss ging ich) 149
Хаазе Хорст (Haase Horst) 5, 7, 115, 488, 490, 491
Тема Германии в творчестве И. Р. Бехера (Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung. Zu dem Gedichtband «Der Glücksucher und die sieben Lasten») 488
Хагельштанге Рудольф (Hagelstange Rudolf) 15
Хайдеггер Мартин (Heidegger Martin) 185
Хайек-Арендт Катя (Hayek-Arendt Katja) 398, 400
Хакс Петер (Hacks Peter) 189—191, 370, 404, 405, 406, 416, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 434, 435, 499, 505
Адам и Ева (Adam und Eva) 431, 499, 506
Амфитрион (Amphitryon) 405, 430, 431
Битва при Лобозице (Die Schlacht bei Lobositz) 190, 426
Блошиный рынок (Der Flohmarkt) 424, 472
Воздушная яма (Das Windloch) 424
Герцог Эрнст, или Герой и его свита (Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder Der Held und sein Gefolge) 425
Детоубийца (Die Kindermörderin) 428
Заботы и власть (Die Sorgen und die Macht) 190, 191, 405, 428
Колумб, или Мировая идея на корабле (Columbus oder Die Weltidee zu Schiffe) 190, 426
Кошка моет автобус (Die Katze wäscht den Omnibus) 424
Маргарита в Эксе (Margarete in Aix) 405, 431
Мельник из Сансуси (Der Müller von Sanssouci) 190, 427
Мета Морфоза и сказка для куклы Клаудии (Meta Morfoss und Ein Märchen für Claudias Puppe) 424
Мир (Der Frieden) 405, 429
Мориц Тассов (Moritz Tassow) 405, 416, 430
Омфала (Omphale) 405, 406, 431, 506
Открытие индийского века (Eröffung des indischen Zeitalters) 190, 426
Песни из пьес (Lieder zu Stücken) 424
Полли, или Баталия в бухте Блууотер (Polly oder Die Bataille am Blúewater Creek) 405, 429
Прекрасная Елена (Die schöne Helena) 405
Прексаспи (Prexaspes) 431
Пьеса бидермайера (Das Theaterstück des Biedermeier) 424
Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте (Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe) 431
Темница в башне (Das Turmverliess) 424

Филин и летающая принцесса (Der Schuhu und die fliegende Prinzessin) 405, 424
Хаммель Клаус (Hammel Claus) 404, 407, 409, 410
В девять у аттракциона «Русские горы» (Um neun an der Achterbahn) 409, 410
Госпожа Женни Трайбель (Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't) 409
Делец, или В ожидании Годо (Le Faiseur oder Warten auf Godeau)
Дети рыбака (Fischerkinder) 409
Завтра придет трубочист (Morgen kommt der Schornsteinfeger) 409
Янки при дворе короля Артура (Ein Yankee an König Artus'Hof) 409
Хардель Герхард (Hardel Gerhard) 467, 473, 474
Встреча с Паоло (Treffen mit Paolo) 474
Мари и ее старший брат (Marie und ihr grosser Bruder) 473
Необычайная и примечательная жизнь Ганнеса Крауса из Бибенхаузена (Das ungewöhnliche und merkenswerte Leben des Hannes Kraus aus Biebenhausen) 473
Хардель Лило (Hardel Lilo) 467, 469, 470
Девушка из Видерау (Das Mädchen aus Wiederau) 470
Дерзкий Макс (Der freche Max) 470
Макс и Лоттхен (Max und Lottchen) 470
Надя, моя любовь (Nadja, mein Liebling) 470
Пипс и Ханна (Pieps und Hanna) 469
Робкая Лоттхен (Das schüchterne Lottchen) 470
Хардер Ирма (Harder Irma) 30
В доме на Визенвег (Im Haus am Wiesenweg) 30
Облака над Визенвег (Wolken überm Wiesenweg) 30
Харих Тео (Harych Theo) 34, 348
В долине заложников (Im Geiseltal) 34
За черными лесами (Hinter den schwarzen Wäldern) 34
Хартингер Вальфрид (Hartinger Walfried) 492
Хартфилд Джон (Heartfield John) 194
Хастед Регина (Hastedt Regina) 36
Дни с Зеппом Цахом (Die Tage mit Sepp Zach) 36
Хаузер Гаральд (Hauser Harald) 188, 189, 192, 223, 404, 407
Барбара (Barbara) 407
Белая кровь (Weisses Blut) 187
Конец ночи (Am Ende der Nacht) 189
Операция Найт-степ (Night step) 407
Процесс в Веддинге (Prozess Wedding) 189
Хермлин Стефан (Hermlin Stephan, наст. имя Рудольф Ледер) 10, 11, 17, 21, 22, 28, 29, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 124, 125, 170, 176—185, 240, 500, 504
Аргонавты (Die Argonauten) 500
Баллада, которую на площади будут петь добрые люди (Ballade für die guten Leute auf allen Märkten zu singen) 179
Баллада о госпоже Надежде (Ballade von der Dame Hoffnung) 125, 179
Баллада об одном горожанине и великой его беде (Ballade von einem Städtebewohner in tiefer Not) 179
Баллада про два загубленных лета (Ballade nach zwei vergeblichen Sommern) 22
Борьба за медь (Es geht um Kupfer) 28
Вечерний свет (Abendlicht) 184
Голос из темного мира (In einer dunklen Welt) 183
Два рассказа (Zwei Erzählungen) 181
Двадцать две баллады (Zweiundzwanzig Balladen) 22, 176, 177, 178, 181
Двенадцать баллад о больших городах (Zwölf Balladen von den grossen Städten) 176
Дни одиночества (Die Zeit der Einsamkeit) 181, 182
Дни сплочения (Die Zeit der Gemeinsamkeit) 20, 181, 182
Дороги страха (Strassen der Furcht) 22, 176
Заметки о современной лирике (Bemerkungen zur Situation der zeitgenössischen Lyrik) 179
Кассаберг (Kassaberg) 183
Лейтенант Йорк фон Вартенбург (Der Leutnant Yorck von Wartenburg) 176, 181
Ленинградский гранит (Der Granit von Leningrad) 180
Мансфельдская оратория (Mansfelder Oratorium) 29, 111, 119, 125, 180
Мост Корнелиусбрюке (Corneliusbrükke) 183
Мы не молчим (Wir verstummen nicht) 176
Память (Die Erinnerung) 180
Пепел Биркенау (Die Asche von Birkenau) 180
Первая шеренга (Die erste Reihe) 29
Полет голубя (Der Flug der Taube) 180, 181
Притча об одних и других (Die Einen und die Anderen) 22
Путь большевиков (Der Weg der Bolschewiki) 21
Рассказы (Erzählungen) 181
Русские впечатления (Russische Eindrücke) 177
Скарданелли (Scardanelli) 184, 504

Смерть поэта (Der Tod des Dichters) 181
Терцины (Terzinen) 180
Эпон (Epon) 180
Юность (Die Jugend) 181
Хибель Ирмфрид (Hiebel Irmfried) 492
Хикмет Н. 80, 374
Хильшер Эберхард (Hilscher Eberhard) 44, 46
Хирдина Карин (Hirdina Karin) 366
Хольц-Баумерт Герхард (Holtz-Baumert Gerhard) 467, 475
Альфонс Циттербаке (Alfons Zitterbacke) 475
Три женщины и я (Drei Frauen und ich) 475
У Альфонса Циттербаке снова неприятности (Alfons Zitterbacke hat wieder Ärger) 475
Хорлбек-Каплер Ингрид (Horlbeck-Kappler Ingrid) 163
Хофе Гюнтер (Hofé Günter) 376
Заключительный аккорд (Schlussakkord) 376
Хух Рикарда (Huch Ricarda) 10, 14
Хухель Петер (Huchel Peter) 15, 16, 114, 119,120, 125, 371, 372
Возвращение (Heimkehr) 16
Декабрьская прогулка (Dezembergang) 120
Дороги войны (Chausseen Chausseen) 371
Закон (Das Gesetz) 16, 120
Ленин в Разливе (Lenin in Rasliw) 120
Малайя (Malaya) 120
На родине (In der Heimat) 16, 120
Осенняя ночь (Herbstnacht) 120
Отступление (Der Rückzug) 16, 120
Стихотворения (Gedichte) 15, 120
Хроника деревни Вендиш-Лух (Wendisch-Luch) 16, 120

Цандер Гейнц (Zander Heinz) 215
Цвейг Арнольд (Zweig Arnold) 3, 7, 10, 14, 26, 28, 29, 34, 37—48, 62, 66, 76, 80, 90, 117, 125, 141, 146, 148, 234, 336, 492
Бестия (Die Bestie) 45
Большая война белых людей (Der grosse Krieg der weissen Männer) 34, 37, 38, 40, 41, 43, 46
Веер из слоновой кости (Der Elfenbeinfächer) 45
Воспитание под Верденом (Erziehung vor Verdun) 37, 38, 40
Время назрело (Die Zeit ist reif) 40, 41
Западная сага (Westlandsaga) 45
Записки о семействе Клопфер (Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer) 43, 45
Затишье (Die Feuerpause) 34, 37, 38, 40, 41
Калибан, или Политика и страсть (Kaliban oder Politik und Leidenschaft) 43
Корзина плодов, новый урожай (Früchtekorb. Jüngste Ernte) 45, 125
Лед тронулся (Das Eis bricht) 46
Мечта обходится дорого (Traum ist teuer) 41, 42, 44, 234
Минувшие дни (Versunkene Tage) 37, 46
Над туманами (Über den Nebeln) 46
Новеллы о Клавдии (Novellen um Claudia) 43
О писателях (Über Schriftsteller) 45
Папка с рисунками Рембрандта (Die Rembrandtmappe) 46
Понт и Анна (Pont und Anna) 43
Природа человека и Зигмунд Фрейд (Die Natur des Menschen und Sigmund Freud) 44
Радуга (Regenbogen) 45
Речь к десятилетним (Rede an die Zehnjährigen) 45
Советский дневник (Sowjetisches Tagebuch) 37
Спор об унтере Гришке (Der Streit um den Sergeanten Grischa) 37, 40, 41
Цвойдрак Гюнтер (Cwojdrak Günther) 490
Цеткин Клара (Zetkin Clara) 470, 477
Цибулка Ганс (Cibulka Hanns) 124
Горестная баллада (Ballade der Bitterkeit) 124
Циммеринг Макс (Zimmering Max) 21, 116, 145, 172, 466, 467, 468, 471, 472
Бутье Питер и его герой (Buttje Pieter und sein Held) 471
Ли и красные альпинисты (Li und die roten Bergsteiger) 471
Мятеж в выпускном классе (Rebellion in der Oberprima) 471
Охота за сапогом (Die Jagd nach dem Stiefel) 468, 471
Привидение на Цигельштрассе (Der Spuk in der Ziegelstrasse) 471
Смотрите, как улыбается солнце (Seht, wie uns die Sonne lacht) 472
Циммерман Курт (Zimmermann Kurt) 468
Циннер Гедда (Zinner Hedda) 188, 189, 404
Дьявольский круг (Der Teufelskreis) 188
Что если?.. (Was wäre, wenn...?) 192
Цукмайер Карл (Zuckmayer Carl) 189, 192
Капитан из Кёпеника (Der Hauptmann von Köpenick) 192
Холодный свет (Das kalte Licht) 189

Чернышевский Н. Г. 144
Чесно-Хелль Михаэль (Tschesno-Hell Michael) 11, 50, 53, 192
Чехов А. П. 332, 413
Три сестры 332
Чеховский Гейнц (Czechowski Heinz) 231, 370, 371, 381, 402

Шагал М. 393, 395

Шалль Эккехард (Schall Ekkehard) 215
Шарер Адам (Scharrer Adam) 10, 348
Шварц Е. Л. 11
Швахгофер Рене (Schwachhofer René) 15, 116
Швейхель Роберт (Schweichel Robert) 347
Шевченко Т. Г. 144
Шеер Максимилиан (Scheer Maximilian) 189
Супруги Розенберг (Die Rosenbergs) 189
Шекспир В. 13, 45, 132, 164, 208, 260, 429
Буря 132
Гамлет 13
Кориолан 208
Шеллинг Фридрих Вильгельм (Schelling Friedrich Wilhelm) 184
Шиллер Дитер (Schiller Dieter) 492
...В основе своей по-иному (...von Grund auf anders. Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreissiger Jahre) 492
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (Schiller Johann Christoff Friedrich) 45, 113, 164, 175, 178, 184, 212, 218, 228, 317, 326, 361, 379, 484
Димитрий (Demetrius oder Die Bluthochzeit zu Moskau) 45
Лагерь Валленштейна (Wallensteins Lager) 175
Разбойники (Die Räuber) 317, 361
Шинко Вернер (Schinko Werner) 278
Шлезингер Клаус (Schlesinger Klaus) 502
Михаэль (Michael) 502
Шлейзинг Томас (Schleusing Thomas) 332, 365
Шленштедт Дитер (Schlenstedt Dieter) 289, 492
Шленштедт Сильвия (Schlenstedt Silvia) 289
Шмиттхеннер Гансйорг (Schmitthenner Hansjörg) 16
Каждый из нас (Ein jeder von uns) 16
Шнайдер Рольф (Schneider Rolf) 412—413
Вор и король (Der Dieb und der König) 412, 413
Вступление в замок (Einzug ins Schloss) 412, 413
Нюрнбергский процесс (Prozess in Nürnberg) 412, 413
Процесс Ричарда Уэверли (Prozess Richard Waverley) 412
Семья Годфруа (Godefroys) 412
Человек из Англии (Der Mann aus England) 412
Шног Карл (Schnog Karl) 21, 114, 116, 117, 125
Каменоломня (Der Steinbruch) 117
Шобер Рита (Schober Rita) 490
Шолохов М. А. 11, 56, 57, 251, 259, 356, 357, 358, 359, 361, 393, 394, 484
Поднятая целина 356, 357, 484
Тихий Дон 259, 361, 484
Шолта Бено (Šolta Beno — Scholze Benno) 447, 455
Усадьба без хозяина (Statok bjez hospodarja) 447
Человек должен много знать (Wjelewědźeć dyrbi člowjek) 455
Шольц Герхард (Scholz Gerhard) 485
Шоу Б. 11
Шоу Элизабет (Shaw Elizabeth) 87
Штайнман Ганс-Юрген (Steinmann Hans-Jürgen) 30
Большая любовь (Die grössere Liebe) 30
Штерн Жанна (Stern Jeanne) 500
Штерн Курт (Stern Kurt) 500
Место действия Париж (Schauplatz Paris). Совм. с Ж. Штерн 500
Штольпер Армин (Stolper Armin) 404, 412, 414
Вознесение на землю (Himmelfahrt zur Erde) 414, 496
Современники (Zeitgenossen) 414
Шторм Теодор (Storm Theodor) 70
Штраль Руди (Strahl Rudi) 508
Адам и Ева (In Sachen Adam und Eva) 508
Штрамм Август (Stramm August) 395
Штранка Вальтер (Stranka Walter) 145
Штраус Эмиль (Strauss Emil) 253
Штрейбель Манфред (Streubel Manfred) 123, 381
Громко и тихо (Laut und leise) 381
Стрелка времени (Zeitansage) 381
Штриттматер Ева (Strittmatter Eva) 376, 495, 496, 505, 508
Я песнь творю из тишины (Ich mach ein Lied aus Stille) 496, 505, 508
Штриттматтер Эрвин (Strittmatter Erwin) 28, 29, 35, 49, 197, 231, 233, 236, 237, 268—284, 333, 346, 348, 350, 351, 404, 467, 470, 486, 487, 489, 490, 493, 496, 503, 504, 508
Без четверти сто маленьких историй (3/4 hundert Kleingeschichten) 236, 279, 280, 281
Вторник в сентябре (Ein Dienstag im September — 16 Romane im Stenogramm) 236, 279
Голубой соловей (Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas) 279, 281
Кацграбен (Katzgraben) 197, 268, 261, 274, 348, 415, 487, 489
Лес счастливых детей (Der Wald der glücklichen Kinder) 470
Невеста голландца (Die Holländerbraut) 196, 271, 272, 348, 415
Оле Бинкоп (Ole Bienkopp) 231, 232, 277—279, 281, 289, 489
Пауль и дама Даниэль (Paul und die Dame Daniel) 271
Погонщик волов (Ochsenkutcher) 30, 268, 270, 274
Пони Педро (Pony Pedro) 272, 279, 470
Ранняя осень (Frühherbst) 280

Стена падает (Eine Mauer fällt) 271
Тинко (Tinko) 30, 272, 273, 274, 467, 468, 470, 475, 487
Чудодей (Der Wundertäter) 32, 33, 282, 283, 319, 503
I том 272, 274, 276, 277, 281, 503
II том 270, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 367, 496, 503, 504
Шульценгофский календарь (Schulzenhofer Kramkalender) 279
Шуберт Франц (Schubert Franz) 474
Шуберт Хельга (Schubert Helga) 507
Шудер Роземари (Schuder Rosemarie) 28, 34, 499
Мой серп остр (Meine Sichel ist scharf) 34
На чертовой мельнице (In der Mühle des Teufels) 34
Парацельс и сад наслаждений (Paracelsus oder der Garten der Lüste) 499
Стекло. Встречи на народном предприятии Йенское стекло (Glas. Begegnungen im volkseigenen Jenaer Glaswerk Schott & Gen.) 28
Сын ведьмы (Der Sohn der Hexe) 34
Шульц Макс Вальтер (Schulz Max Walter) 5, 46, 96, 230, 234, 239, 303, 319—327, 333, 338, 339, 364, 367, 490
Мы не пыль на ветру (Wir sind nicht Staub im Wind. Roman einer unverlorenen Generation) 234, 235, 289, 310, 320, 324, 338, 498
Петра и человек с камнем (Petra und der Mann mit dem Stein) 324
Рандеву с Георгом Бюхнером (Rendevous mit Georg Büchner) 326
Триптих с семью мостами (Triptychon mit sieben Brücken) 324—325, 498
Шумахер Эрнст (Schumacher Ernst) 490
Шюц Хельга (Schütz Helga) 382, 502
Предыстории, или Дивный край Пробштайн (Vorgeschichten oder Schöne Gegend Probstein) 502
Эберт Карл (Ebert Karl) 393
Эбнер-Эшенбах Мари фон (Ebner-Eschenbach Marie von) 347
Эдель Петер (Edel Peter) 237
Картины свидетеля Шатмана (Die Bilder des Zeugen Schattmann) 237
Эггерат Вернер (Eggerath Werner) 99
Эггерс Герд (Eggers Gerd) 507
Эйнштейн Альберт (Einstein Albert) 205
Эйслер Ганс (Eisler Hanns) 24, 131, 135, 154, 194
Эйхендорф Йозеф фон (Eichendorff Joseph von) 21, 387
Элюар П. 11, 119, 179, 185
Энгельс Фридрих 113, 171, 224, 387, 473, 482, 489
Эндлер Адольф (Endler Adolf) 370, 372, 376, 377, 402
Эрб Эльке (Erb Elke) 508
Оценки (Gutachten) 508
Эренбург И. Г. 11, 119

Юнгер Гарри (Jünger Harri) 311

Якобс Карл-Гейнц (Jakobs Karl-Heinz) 231
Описание одного лета (Beschreibung eines Sommers) 231
Янак Корла (Janak Korla — Jannack Karl) 449
Мы, с красной гвоздикой (My z čerwjenej naliku) 449
Ян Ханс Хенни (Jahnn Hans Henny) 189
Пыльная радуга (Der staubige Regenbogen) 189
Ярмац Клаус (Jarmatz Klaus) 5, 7
Ясперс Карл (Jaspers Karl) 320
Яус Ганс Роберт (Jauss Hans Robert) 493

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Прибытие в Москву первой немецкой писательской делегации (апрель 1948). В составе делегации Б. Келлерман, А. Зегерс, Э. Клаудиус, Г. Вайзенборн, В. Лангхоф, Ю. Кучинский, М. Чесно-Хелль, С. Хермлин и др. Сопровождает делегацию А. Дымшиц 11

Журналы антифашистско-демократического направления, выходившие после мая 1945 г. 13

Герхарт Гауптман. Рисунок 15

Текст национального гимна ГДР. Автор текста И. Бехер, автор музыки Г. Эйслер 24

Письмо Л. Фейхтвангера и Г. Манна президенту ГДР В. Пику от 14 октября 1949 г. по случаю образования Республики 27

А. Зегерс и Т. Манн во время юбилейных торжеств, посвященных 150-летию Ф. Шиллера. На заднем плане А. Абуш. Веймар. 15 мая 1950 г. Фотография 29

Обложка книги Э. Клаудиуса «О тех, кто с нами», 1952 31

Суперобложка романа Б. Фёлкнера «Крестьяне из Карвенбруха», 1959 35

Арнольд Цвейг. Фотография 39

Вилли Бредель. Фотография 51

После премьеры фильма об Э. Тельмане. Слева направо: Г. Зимон (исполнитель роли Э. Тельмана), К. Мэтциг (режиссер-постановщик), В. Бредель, М. Чесно-Хелль, Г. П. Минетти (исполнитель роли Фите Ганзена) 53

Обложка книги В. Бределя «Весенняя соната», 1961 58

Бернгард Келлерман. Фотография 65

Бернгард Келлерман. Портрет работы О. Нагеля, 1949 66

Эм Вельк. Фотография 71

Франц Карл Вайскопф. Фотография 75

Обложка «Книги анекдотов» Ф. К. Вайскопфа. Художник В. Рунер . . 77

Заставка к «Книге анекдотов» Ф. Вайскопфа. Художник А. Лескошек 79

Бодо Узе. Фотография 83

Бодо Узе. Дружеский шарж Э. Шоу 87

Суперобложка книги Б. Узе «В ритме конги», 1962. Художник Г. Крушель 88

Людвиг Рени. Фотография 91

Людвиг Рени на встрече с молодыми читателями. Фотография 95

Бруно Апиц. Фотография 99

Суперобложка книги Б. Апица «Голые среди волков», 1958 101

Бруно Апиц. Рисунок Г. Пика 103

Отто Готше. Фотография 107

Иоганнес Бехер. Фотография 127

Иоганнес Бехер. Портрет работы Г. Гензеля, 1959 137

Эрих Вайнерт. Фотография 141

Обложки стихотворных книг Э. Вайнерта 144

Луи Фюрнберг. Фотография 147

Георг Маурер. Фотография 159
Обложка книги Г. Маурера «Стихотворения», 1961. Художник И. Хорлбек-Каплер 163
Куба. Фотография 167
Программа театрального спектакля по пьесе Кубы «terra incognita». Народный театр, Росток, 5 июля 1964 г. Художник Г. Хюльзе 174
Стефан Хермлин. Фотография 177
Суперобложка первого тома двухтомного издания «Театр на рубеже эпох. К истории драмы и театра в Германской Демократической Республике. 1945—1968», 1972 196
Бертольт Брехт. Фотография 199
Бертольт Брехт у здания театра «Берлинер ансамбль» на Шиффбауэрдамм. Рисунок А. Мора, 1963 207
Эккехард Шалль в роли Артуро Уи (Б. Брехт. «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть»). Картина работы Г. Цандера, 1967 215
Фридрих Вольф. Фотография 219
Фридрих Вольф и Эрнст Буш. Фотография 227
Анна Зегерс. Фотография 243
Выставочный стенд, посвященный книге А. Зегерс «Доверие» 255
Анна Зегерс. Дружеский шарж Г. Зандберга 261
Анна Зегерс и Константин Федин на международной встрече писателей. Веймар, 19 мая 1965 г. 265
Обложка книги А. Зегерс «Странные встречи», 1972 266
Эрвин Штриттматтер. Фотография 269
Эрвин Штриттматтер в Музее А. М. Горького. Москва, 25 декабря 1954 г. 273
Обложка первого издания романа Э. Штриттматтера «Оле Бинкоп», 1963. Художник В. Шинко 278
Б. Брехт и Э. Штриттматтер. Фотография 283
Герман Кант. Фотография 287
Франц Фюман. Фотография 301
Дитер Нолль. Фотография 313
Иллюстрация к роману Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта». Художник Р.-Ю. Леман 317
Макс Вальтер Шульц. Фотография 321
Обложка первого издания книги М. В. Шульца «Триптих с семью мостами», 1976 325
Криста Вольф. Фотография 329
Заставка к книге К. Вольф «Расколотое небо», 1965. Художник Т. Шлейзинг 332
Гюнтер де Бройн. Фотография 337
Гельмут Заковский. Фотография 347
Обложка книги Г. Заковского «Два центнера легкости», 1971 352
Бернгард Зеегер. Фотография 355
Бернгард Зеегер и Михаил Шолохов в кооперативном хозяйстве, 1964. Фотография 359
Эрих Нойч. Фотография 363
Обложка первого издания книги Э. Нойча «След камней», 1964. Художник Т. Шлейзинг 365
Иоганнес Бобровский. Фотография 383

Суперобложка книги «Ахорналее 26, или Эпитафия Бобровскому», 1977. Художник К. Меккель 388

Эрих Арендт. Фотография 397

Обложка сборника пьес «Драматургия социализма», 1968 415

Гельмут Байерль. Фотография 419

Петер Хакс. Фотография 425

Хайнер Мюллер. Фотография 435

Обложка совместного издания книги Ф. Гладкова «Цемент» и одноименной пьесы Х. Мюллера, 1975 439

Юрий Брезан. Фотография 459

Юрий Брезан. Дружеский шарж П. Кречмара 464

Алекс Веддинг. Фотография 479

Фолькер Браун. Фотография 497

Обложка первого издания романа Б. Рейман «Франциска Линкерханд» 499

Иоахим Новотный. Фотография 501

Обложка книги Э. Нойча «Мир на Востоке» (вторая часть), 1977 . . . 503

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии 3

Глава 1. Литература 1945—1949-х годов (*Х. Хаазе*) 8

Глава 2. Основные направления литературного развития 50-х годов. Проза (*Н. П. Банникова*) 26

Глава 3. Арнольд Цвейг (после 1945 г.) (*Л. М. Юрьева*) 37

Глава 4. Вилли Бредель (после 1945 г.) (*С. В. Рожновский*) 49

Глава 5. Бернгард Келлерман (после 1945 г.) (*Г. Ю. Бергельсон*) 63

Глава 6. Эм Вельк (после 1945 г.) (*Г. Л. Егорова*) 69

Глава 7. Франц Карл Вайскопф (*Н. М. Матузова*) 74

Глава 8. Бодо Узе (*А. В. Русакова*) 81

Глава 9. Людвиг Реин (после 1945 г.) (*П. М. Топер*) . . . 90

Глава 10. Бруно Апиц (*Г. Л. Егорова*) 98

Глава 11. Отто Готше (*Г. Л. Егорова*) 105

Глава 12. Поэзия 50-х годов (*Г. И. Ратгауз*) 113

Глава 13. Иоганнес Р. Бехер (после 1945 г.) (*П. Р. Биркан*) . . 126

Глава 14. Эрих Вайнерт (после 1945 г.) (*В. Н. Девекин*) . . 140

Глава 15. Луи Фюрнберг (*Н. М. Матузова*) 146

Глава 16. Георг Маурер (*В. Д. Седельник*) 157

Глава 17. Куба (*Л. В. Гинзбург*) 166

Глава 18. Стефан Хермлин (*Г. И. Ратгауз*) 176

Глава 19. Драматургия 50-х годов (*В. Миттенцвай*) 186

Глава 20. Бертольт Брехт (после 1945 г.) (*И. М. Фрадкин*) 198

Глава 21. Фридрих Вольф (после 1945 г.) (*В. Н. Девекин*) 218

Глава 22. Основные направления литературного развития 60-х годов. Проза (*Х. Плавиус*) 230

Глава 23. Анна Зегерс (после 1945 г.) (*Л. М. Юрьева*) . . . 241

Глава 24. Эрвин Штриттматтер (*К. Ярмац*) 268

Глава 25. Герман Кант (*Д. В. Затонский*) 285

Глава 26. Франц Фюман (*Н. С. Павлова*) 299

Глава 27. Дитер Нолль (*А. Г. Березина*) 311

Глава 28. Макс Вальтер Шульц (*Н. С. Лейтес*) 319

Глава 29. Криста Вольф (*А. В. Русакова*) 328

Глава 30. Гюнтер де Бройн (*И. В. Млечина*) 336

Глава 31. Гельмут Заковский (*В. А. Федченко*) 346

Глава 32. Бернгард Зеегер (*С. В. Тураев*) 354

Глава 33. Эрик Нойч (*Н. С. Лейтес*) 361

Глава 34. Поэзия 60-х годов (*Г. И. Ратгауз, Г. А. Шевченко*) 369
Глава 35. Иоганнес Бобровский (*Г. И. Ратгауз*) 382
Глава 36. Эрих Арендт (*Л. Гельбрих*) 395
Глава 37. Драматургия 60-х годов (*В. Миттенцвай*) . . . 403
Глава 38. Гельмут Байерль (*Р. С. Скаллер*) 417
Глава 39. Петер Хакс (*Г. Г. Вернер*) 424
Глава 40. Хайнер Мюллер (*Г. Кэлер*) 433
Глава 41. Сербо-лужицкая литература (*Л. Хайне*) 441
Глава 42. Юрий Брезан (*А. В. Русакова*) 457
Глава 43. Детская и юношеская литература (*М. Ланге*) . . 466
Глава 44. Алекс Веддинг (*М. Ланге*) 477
Глава 45. Литературоведение и критика (*К. Ярмац*) . . . 482
Глава 46. Литература первой половины 70-х годов (*Х. Хаазе*) . 495
Указатель имен и названий произведений 510
Список иллюстраций 539

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ГДР

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редакторы издательства
В. Ф. Журавлева, Л. М. Нечипоренко
Художник
М. И. Эльцуфен
Художественный редактор
С. А. Литвак
Технический редактор
М. В. Полякова
Корректоры
Г. М. Котлова, Г. Г. Петропавловская

ИБ 22023

Сдано в набор 4.02.82.
Подписано к печати 30.08.82.
Формат 70×108¹/₁₆
Бумага для глубокой печати
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
А-08922. Усл. кр. отт. 49
Усл. печ. л. 47,6 Уч.-изд. л. 51,5
Тираж 3300 экз. Тип. зак. 1388
Цена 5 р. 70 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10